Вестник за критика, дебати и културни удоволствия

К

Бр. 6 (18), година I, 22 февруари 2019 г., 12 стр., 3 лв.

www.kweekly.bg



Димитър Маринов в кадър от *Снимка с Юки*

Американските и българските герои на Димитър Маринов. Разговор с актьора -

на страници 6-7

Животът и смъртта на един отразен образ. По повод книгата за Людмила Живкова -

на страница 9

Петък рано утрин

Дублиращите модели в журналистиката

Образователната система, която си изградихме, от години поддържа модел на дублирането на специалисти – на такива, които учат, и други, които само получават диплома. Решихме, че е по-добре да спасим университетите, като оформяме бюджета им според бройките на приетите студенти. Това хвърли образованието в процес на непрекъснато дублиране - на истински и фалшиви специалисти. „Дублирането“ на студентите води до появата на хора, които могат да приложат придобитото знание в работата си, и други, които се опитват да се учат в крачка. По отношение на медиите, пазарът предпочита вторите – те правят компромис със заплащането, с осигуровките, с извънредните часове работа. Те са евтина работна ръка, която е в дълг на работодателя. В същото време, и чуждата диплома не носи повече в журналистиката. Ели Гигова от сутрешния блок на БНТ и Емил Кошлуков остават водещи, а не журналисти, въпреки чужбинското си образование. Те са точно фигурите, които имат нужда от дубльори, за да не личат големите липси на журналистика в тяхното екранно присъствие.

В БНТ моделът на дублирането отдавна е завършен. В началото на 90-те години на миналия век партиите парцелират територията на публицистиката и актуалните предавания, така че всяка тогавашна партия да си има представители. После парцелирането стана през разпределянето на частните телевизии. Нека си спомним за ролята на Красимир Гергов в bTV и дубльора му Рупърт Мърдок, който все поздравяваше тукашните си зрители в интервютата на Люба Ризова, макар някак си отстранено, сякаш не му се вярваше, че има и в България телевизия. Или за Стефан Димитров, който трябваше да изгради от „Нова тв“ синя телевизия по време на управлението на СДС. Първите работили в нея бяха без трудови договори, гледаха латиносапунки и пееха химна на композитора за медията на новия човек. „Новият човек“ сега отново е изправен пред избора между бъдещи собственици, които са силно свързани с бивши, и настоящи управляващи. Тоест, журналистиката в „големите“ телевизии беше парцелирана така, че да има пайове за всички. Въпросът е каква функция започва да изпълнява истинският журналист в този дублиращ модел?

Предаването по БНТ „Още от деня“ започна по начин, който дълго време беше без дубльори. Димитър Цонев водеше предаването по начин, който беше далеч от смисъла на журналистиката и по-скоро напомняше пиар платформа. За съжаление, единственият начин да се противопоставят в БНТ на липсата на журналистика, пак беше дублирането. Така се появиха като водещи Поли Златарева и Аделина Радева. Развиха предаването така, че да заприлича на следобедна журналистика. Те трябваше да компенсират липсата на гледни точки, която налагаше bTV с предаването „Лице в лице“, в което Цветанка Ризова е в перманентно умиление пред самозваните бащи на прехода.

Днес в едната седмица Поли Златарева се опитва не само да кани различни политически фигури и изразители на различни мнения, но и да им задава журналистически въпроси. В другата седмица влиза Емил Кошлуков, който просва сергията за предизборни политически твърдения. Кошлуков е като дипломиран, но ненаучил се лекар, който изписва скъпоструващо изследване, за да открие дали пациентът страда от настинка. Този модел на дублиране обаче е скъп не само за държавата, но най-вече за обществото. С ролята си на журналиста в двойката на предаването, Поли Златарева утвърди дубльора като възможен медиен герой. В момента обаче предаването „Още от деня“ няма силни интервюта, журналистиката започна да липсва и в седмицата на Златарева.

Моделът на БНТ сега показва, че когато, наред с „телевизионни журналисти“, работят и „телевизионни водещи“, има реална опасност „журналистите“ да си харесат повече ролята на „водещи“; и тогава отпада нуждата от дискусия за плурализма на гледните точки. Изходът почти винаги е такъв, че журналистите, рано или късно, осъзнават коварството на втората роля и напускат предаванията, а фалшивите герои завземат освободените територии.

Жана Попова

Избори

Марин Бодаков

Мечка страх

Художник **Кирил Златков**

Издателство за поезия *ДА*
Издателство *Фабер*
Цена 12 лв.

(За книгата – в следващ брой.)

Розмари Трокел

Рисунки, обекти и видео творби

Концепция: Розмари Трокел и Гудрун Инбоден

14 февруари - 30 март 2019

Галерия ***Структура***

Със съдействието на Гьоте-институт, България

Крешендо декрешендо

Удивително звуково везмо

Симфоничен оркестър на БНР, диригент Георги Димитров, солист Ромен Гариу (виолончело), с участието на дамски състав при Смесен хор на БНР, хормайстор Любомира Александрова. В програмата: Едуард Лало (Концерт за виолончело), Клод Дебюси (Малка сюита и Ноктюрни). Зала „България“, 15 февруари 2019 г.

Диригентът Георги Димитров отдавна е доказан майстор в музикално-класическата практика. Концертите му винаги предлагат специфична територия на прочита, в която оркестърът е подреден и много качествен, гъвкав звуково инструмент, независимо от местонахождението и равнището си. Не си спомням случай на не концентриран и неорганизиран оркестър в ръцете на Димитров. Срещата с изкуството му е среща със съмишленик, на която се създава възможност за по-специален, смислен и в същото време радостен контакт с музиката. Разбира се, дори и при високия прочит на текста, който гарантира всеки концерт на Димитров, могат да се случат различни в степента си концерти, но те винаги са качествен звуков модел за култура на интерпретацията. А концертът му с френската програма, който се случи миналия петък, бе извънредно събитие, особено що се отнася до чудодейната ювелирност в звуковото и темброво изображение на пиесите от Дебюси, постигнати от него в работата му с радиооркестъра.

Виолончеловият концерт на Лало откри програмата. Създаден е в нормата на инструментално впечатляващия солов концерт на XIX век с „две щипки“ испански колорит, така актуален за последните му десетилетия. В забележителния си програмен текст към концерта Янина Богданова ни припомня показателно изискване на композитора: „Когато един солист е на сцената, трябва да му се възложи главната роля, а не да бъде третиран като солист в рамките на оркестъра. Ако композиторът не е доволен от жанра солов концерт, тогава да пише симфонии или други пиеси за оркестър, но нека не ми досажда със солови фрагменти, постоянно прекъсвани от оркестъра.“ Концертът действително е „посветен“ на главната роля на солиста. Която френският челист Ромен Гариу, реномиран изпълнител с впечатляваща биография, уплътни изцяло по отношение мащабната бравурност, на чувствената кантилена с доминиращо солово присъствие. Моя личен възторг предизвика втората част с красивия диалог между солиста и двете флейти, изпипан в изящен френски маниер с брилянтен щрих и интимна взаимност, отгледана с любовна прецизност от диригента. След ефектния финал, издържан в прелъстителния ритъм на хабанерата, бисът на Гариу отведе в храма със Сарабанда от Петата сюита на Бах – горестна смълчана молитва, произнесена с благородство и смирение от музиканта.

С прелестната „Малка сюита“ започна втората част на концерта. Оригиналът е за пиано на четири ръце, оркестрацията е дело на композитора Анри Бюсер по молба на Дебюси. Оркестърът на Бюсер излъчва „дебюсизъм“ в звученето си – с предпочетените сола в дървените инструменти (флейта и целотонния епизод, или английски рог), с арфовите прелети, с елегантния реверанс към оркестъра на Бизе и Масне, от които младият Дебюси е усетил упоението от възможното колориране на фактурата. И радиооркестърът бе сменил изцяло своето излъчване – елегантност, ефирна красота, мекота в емисията, осъзната темброва подвижност, гъвкаво, но и целенасочено движение, направлявано внимателно от Димитров, чието въображение сякаш в момента нюансираше инструмента-оркестър. Кулминацията на този процес бе в „Ноктюрни“. Трите пиеси: „Облаци“, „Празници“ и „Сирени“ (с дамски хор), бяха буквално изрисувани, избродирани от диригента. Музиката стана видима. В „Облаци“ езиковото богатство на композитора получи реалния си цветови аналог – в хармоничната, регистрова и темброва картина на творбата. Димитров сякаш докосваше определени точки в самата музика на Дебюси, които се активизираха, цветовете им възпламеняваха чувството за „поетиката на отлитащия миг“. Рядко оркестърът звучи по този начин – със съвършени, но ясни пианисими, с безакцентни встъпвания, с така важните за тази фактура неусетни, но зрими преливания от инструмент или група в друг/а, с мекота... Концентрирани в ръцете на диригента, музикантите реагираха отзивчиво, гъвкаво, с рядък звуков контрол. Беше оркестров звукопис в действие, сякаш в момента диригентът нанасяше цветовете с пастел, като художник, който довършва своята творба. В „Празници“ боите бяха по-наситени, по-плътни, по-осезаеми, а маршовото движение бе изработено с изключителна прецизност. Мистериозната чувственост в „Сирени“ бе изваяна повече от инструментите, отколкото от дамския хор. Предполагам, че певиците бяха повече, отколкото е предписал авторът в партитурата (22 вместо 16) в името на някаква по-изнесена емисия. Но самият им маниер на вокализиране, на тоноизвличане (с интонационни несполуки във височините) с много малките изключения на добри попадения в частта бе извън стиловия код на пиесата и някак не съумя да извиси латентната темброва експресия, която излъчваха диригент и оркестър. Великолепно бе изсвирен в тайнствена „неподвижност“ финалът с буквално избродирана от диригента динамика и едва доловими от слуха темброви промълвявания, които се затвориха в тишина и увенчаха този невероятен музикантски акт.

Ще завърша в контекста на началото си – симфоничната култура в България в момента е в немилост. Вече много малко състави в страната се сещат, че съществува. Натирена е в ъгъла в името на оперети, мюзикли, поп-концерти, попфолк-концерти, фолк-концерти, филмова музика, популярни концерти, които са карашък от гореизброеното. Така публиката се „превъзпитава“, но елементарният флирт с нея не е перспективен за симфоничната култура. Много често в столицата оркестрите и диригентите им – постоянни или временни - чието задължение е да я съхраняват, решават, че това може да става рутинно, с по-малко усилия, защото...“заплатите са ниски“. Затова диригенти като Георги Димитров, които работят на репетиция активно, пълноценно, за да се получи незабравим концерт като този, не са предпочитани често. Те вече са като рядък празничен подарък за публиката, който може евентуално да й напомни що е то високо, професионално произнесено симфонично изкуство. А симфоничното ни всекидневие изглежда доста заблатено – лишено от идеи, провокации, с репертоар, който се повтаря непрекъснато, с небрежно подготвени програми. Затова личностите с палка като Георги Димитров са страшно важни и като пример, и като коректив. Това са хора, които служат на музиката, не допускат музиката да им служи за каквото и да било. Имат висок и далечен хоризонт, създаден от таланта, културата и най-вече от качеството на работата им.

Екатерина Дочева

Ходене по буквите

Йордан Радичков. „Сибирски тетрадки". София: издателство „Нике", 2018. Цена 12 лв.

„Един циганин имаше няколко циганчета. Те бяха черни като дявола и мръсни като дявола. Веднъж циганчетата се втурнаха в една локва, почнаха да си играят и да се плакнат в нея и станаха по-черни от дявола и по-мръсни от дявола. Излезе старият циганин пред катуна, видя черните и мръсни деца в локвата и възкликна от умиление: „Лебеди мои!". Това е един от най-знаменитите текстове на Йордан Радичков, знаем го всички. Къде обаче е неговата родина? Ще разберем, ако разтворим сибирските тетрадки на писателя - три тетрадки със записки, направени между август и октомври 1963 г., които полагат основите на „Неосветените дворове". На онзи пътепис, който тласна този жанр не само у нас - става първата българска книга, издадена от "Галимар", и най-куриозното, предизвиква Швеция да покани Радичков да напише такова изумително произведение и за самата нея (резултатът е „Малка северна сага"). В края на своето пътуване в Сибир Йордан Радичков тъгува, много тъгува за децата си в София: „Наред с бележките на мисълта би трябвало да се водят и бележки за стомаха. И на сърцето. Виждам моя син и моята дъщеря да развяват бялото знаме на очакването в крепостта на моя дом. Целувам ви, мои мили деца, лебеди мои, душата ми тича към вас! [...] И моето отечество, лебед мой! Целувам нозете ти!" Тези страници изобщо не са били предназначени за публикация. Радичков признава, че северът е стреснал душата му - и в „Сибирски тетрадки" се съдържат неподправени свидетелства за това. Ще кажа големи думи, но наистина Радичков е последният гений, роден по нашите земи. През последните години от живота му винаги на публично място го виждах прослзен, припрян и леко объркан. Други гении винаги за нашия свят. За него човекът беше Полярна звезда, а неговата Родина беше лебед. Сам Бог хитруваше в думите му. Почина на как през 2000 г. Йордан Радичков стана кръстник на 55 сирачета от Дома в с. Габрил Генов, 55 малки лебеди. И защо, като гледам какво става около нас, ме обхваща свирепо носталгия.

Иван Цанев. „Дневни щурчета". Избрани творби. София: издателство „Пан", 2019. Цена 5,90 лв.

Всичко е казано с името на поредицата, в която „Пан" постави избраните творби на Иван Цанев: „Българска класика за деца". В предговора си проф. Светлана Стойчева казва, че едва ли има по-добър майстор на междутекстовите връзки за деца от Цанев - едните му стихотворения стават връзка с поезията му за възрастни чрез емоциите и поетиката, а другите са с класическата поезия за деца. Стойчева, страшно почтен анализатор, не пропуска да отбележи, че днешните автори за деца рядко познават традицията - и затова несъзнателно повтарят нейни клишета. Малко е да се каже, че творбите в „Дневни щурчета" са новаторски и виртуозно изградени - опитайте се да ги прочетете на глас, ще се смаете пред тях звукопис. От обмислянето на всичко нужно за изпълнението на читателското удоволствие. За сложната мозайка на смеха, за немирния език, с който се представя една несравнима дарба.

М.Б.

Когато миналото изяжда настоящето

Можем ли да превъзмогнем травмите от историята, за да живеем пълноценно живота си в настоящето? Това сякаш беше въпросът, който обединяваше тематично много от филмите на 11-ото издание на фестивала на киното от Близкия изток, Централна Азия и Северна Африка **Sofia MENAR**, което се проведе от 15 януари до 3 февруари в София.

Историята винаги е била една от централните теми в близкоизточните филми и може би това е така, защото много от нейните страници в региона още не са затворени емоционално, макар вече да са изписани. Исторически ленти са присъствали в много от предходните издания на форума, но в повечето от тях политическите събития и техните социални измерения бяха по-скоро фон и катализатор на фабулата, докато сега сякаш историята сама по себе си беше действащо лице и често влизаше в ролята на антагонист за главните герои. Дори си мисля, че програматорите Ангел Хаджийски и Здравко Георгиев от сдружение „Позор" вероятно нарочно са търсили тази тематика при селекцията на филмите, въпреки че не го афишираха публично.

Това усещане се зароди в мен още с откриването на фестивала, който започна с прожекция на номинираната за "Оскар" през 2018 година ливанска драма **"Оскърблението"**. Безобидно спречкване на улицата в Бейрут изправя двама мъже един срещу друг и е на път да прерасне в тежък конфликт. Всичко започва заради развален улук, който противопоставя неговия собственик и строителя, нает от общината, за да го поправи. Водосточната тръба обаче е само повод за разпрата. Причината е в миналото, когато са се формирали предразсъдъците на двамата главни герои - маронитът Тони и палестинецът Ясер, за техните общности. Миналото, белязано от гражданската война в Ливан, по време на която тези две общности са воювали една с друга.

Официално вече е сключен мир, но травмите и натрупаният гняв все още съществуват, а за отприщването на стаената ярост е достатъчно само едно невинно спречкване.

Режисьорът Зиад Дуейри се занимава с тема, която всички в Ливан се опитват да избегнат, погребвайки я под наложената политическа коректност. Табутата обаче нажежават още повече емоциите под повърхността, а основният въпрос е как да артикулираме своите противоречия, без да ескалират до насилие. Филмът едва ли щеше да бъде толкова въздействащ, ако не беше невероятната игра на Адел Карам и Камел Ел Баша, чието присъствие на екрана ни кара да забравим за дребните недостатъци на лентата.

Зрителят вижда и двете гледни точки през очите на героите, което дава пълна картина на ситуацията и своеобразен калейдоскоп на обществените настроения в Ливан. Но и самите герои в процеса на своята вражда също започват да се опознават и разбират, че не са толкова различни.

Тази калейдоскопичност на различни гледни точки към историята и събитията беше сред главните характеристики на доста от филмите, представени на Sofia MENAR. **"Да пишеш по снега"** на Рашид Машарауи събира различните палестински гледни точки за конфликта с Израел, което го прави изключително ценен, тъй като го изважда от познатите клишета. Действието се развива в рамките на една вечер на бомбардировки в Газа, когато няколко палестинци се събират по неволя и остават блокирани в жилище. Докато чакат бойните действия да спрат и напрежението да отшуми, те се опознават. Всеки представя своите виждания за войната с Израел и отхвърля гледната точка на другия. Напрежението се покачва, а един от тях има пистолет...

Подобна бе структурата и клаустрофобичността на пространството в турската лента **„Таксим холдем"**. В своя пълнометражен дебют Майкъл Йондер разказва за Алер, който всяка събота вечер събира приятелите си у дома, за да играят покер до сутринта. Апартаментът му обаче е близо до площад "Таксим", а точно по това време той се е превърнал в център на антиправителствените демонстрации. Всеки от приятелите изказва своето мнение и демонстрира своята позиция спрямо протестите. Настроението, което залага Йондер във филма си, е различно от това на палестинския му колега. Хуморът облекчава ситуацията и кара зрителя да види с усмивка човешката страна на събитията.

Историята и конфликтът в Нагорни Карабах са сред основните катализатори и в азербайджанската драма **„Мъжът от третия ден"**, но отношението на главния герой към миналото е по-различно. След 17 години в затвора, Садиг отново е на свобода. Сърцето го тегли към родната област Келбаджар до региона Нагорни Карабах, където почиват неговите родители, но областта отдавна е под окупация и всичко е обезлюдено. Садиг не могат да го спрат нито граници, нито военни забрани, нито минни полета. Той е готов на всичко, за да навлезе в окупираните територии и да стъпи на родна земя. Спомените са това, което му е останало, и в тях той търси сили, за да продължи напред.

Sofia MENAR 2019 не само представи най-новите филмови заглавия от Близкия Изток, Северна Африка и Централна Азия, но чрез тях отново предложи теми, важни и за нашето общество.

Явор Ворце Михайлов



Кадър от *Оскърблението*

Вероника, когато преговаря

Вероника Азарова ми подари своята монография „Преговарящият политик" след една трудна дискусия, която модерирах по време на Софийския международен литературен фестивал - дискусия, саботирана от проблеми в слушалките, от една страна, и от неуспешните преговори между преводачките и озвучителите, от друга. (Друг е въпросът, че след нея отвъртях гигантски скандал на загубения в себе си шеф на един чуждоземен културен институт, питайки го в какво точно естество е взел думата - и знае ли за какво изобщо говори.)

За разлика от Силвия Чолева, поне знаех, че „Преговарящият политик" е научна книга. Бях до такава степен раздвоен от сериозната свада и разнаци същата вечер, че изобщо, ама изобщо не съм отчел поканата от Вероника да участвам в представянето на книгата. Панаирът продължи да тече, книгата на Вероника попадна върху „Животът тече" на Гросман и купчината други книги, с които се бях снабдил... И щеше да си остане там в периода между празниците, в който ЧНГ и първия ви брой.

И изведнъж шашардисан разбирам, от фейсбук и разни шеговити съобщения, че трябвало да приказвам на премиерата. Затова във вторник, в 18 ч. и 21 мин., писах на Вероника: *Здрасти! Може би има недоразумение - аз останах с убеждението, че твоето предложение е да напиша в рубриката си за твоята книга. Не да говоря на премиерата.*

След не повече от 3 минути Вероника Азарова вече ми беше позвънила и докато тиках количката в ***Лидл*** на „Стамболийски" с "Вардар" с три моркова, пет глави лук, два вида бисквити и търсех къде има ванилия, гл.ас. д-р Азарова вече водеше преговори с мен да участвам в тази премиера. Аз, аз, който твърдо бях обявил, че след 16 декември няма да участвам в нищо и никъде, заради никого.

Та, какъв преговарящ политик е тя?

Вероника е **преговарящ романтик.** Тя създава впечатление на общителен и кооперативен партньор, който с лекотата на адаптира дневния ред на опонента в мое лице. Когато обаче бъдат засегнати важни неща, свързани с нравствени ценности, романтикът реагира неочаквано рязко. Вероника може да ви се стори непредсказуема - ту мека и дипломатична, ту е остра и бурно невъздържана. Тя може да бъде също толкова силна, колкото и непредвидимо любима. Вероника Азарова преговаряше с мен твърдо, от моралната си страна позиция тя избегна всички шаблонни решения да се пръв тръшна и Вайка, заложи на интуицията си и изцяло непредсказуем стил мекотата... Ей такава я разпознах впоследствие в класификацията, предложена в книгата й.

В крайна сметка, ето ме на премиерата. Вероника спечели преговорите с мен. За нейно щастие и за мое нещастие. Това, разбира се, може да се счете и за нейна хабилитация.

С други думи, нека просто да съобщя, че Вероника Азарова е не само превъзходен теоретик, но и превъзходен практик. Теоретикът и практикът не се бият в нея, напротив. Тя наистина знае какво прави. (А аз, ако бях прочел овреме книгата й, щях още повече да притисна до стената онзи чуждоземен чиновник, като овладея непреодолимото понякога желание да кажа всичко, което съм си наумил, и в спора си с него, докато се аргументирам, нямаше да му дам информация, която той нито заслужава, нито може да разбере...)

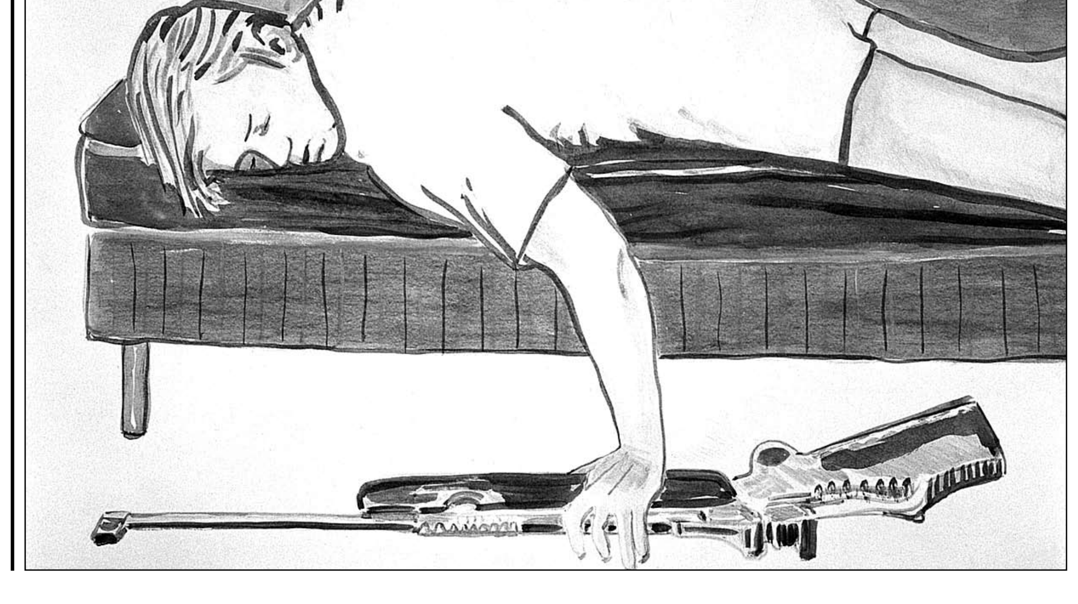
Та ето как се озовах да говоря за книга, от която почти нищо не разбирам, благодарение на преговарящия политик - и още повече учен - Вероника Азарова.

Прочее, мимоходом разбрах какво ми казваха хората, които научиха, че тази вечер щеше съм тук, в „Кингата": Внимавай, тази жена може да те разбере...

Може, разбира се. Уисан в преговорите с Вероника, нека и не намерих ванилия.

Марин Бодаков

Бел.ред. Думи от представянето на „Преговарящият политик" от Вероника Азарова („Изток-Запад", 2018) с участието на проф. Михаил Неделчев, проф. Мария Попова и Митко Новков (20 декември м.г.).



Розмари Трокел, *Сиеста*, 2000 г.

В безвремието с Лорънс Дърел

Лорънс Дърел. „Пещерата на Просперо". Превод от английски Иглика Василева. София: „Прозорец", 2018.

Никой английски писател не познава Средиземноморието както Лорънс Дърел: той е неговият минезингер и рапсод през XX век, художествен историограф и майстор-портретист на прелестите му от най-различни географски точки. Прочутият *Александрийски квартет* (1957-60) го обгръща най-вече с египетската, по-малко с ливанската му брегова линия. Пътеписите му лъкатушат - през вътрешността от островите, от гръцкия Кипър (в *Bitter Lemons* (1957), Родос (в *Reflections on a Marine Venus* (1953) и *The Greek Islands* (1978) до Сицилия (в *Sicilian Carousel* (1977). Името на първия средиземноморски остров в живота на писателя обаче е Корфу или Керкира (според гръцкото название, използвано от Дърел), където пише дебютната си и най-одухотворена пътеписна книга: *Пещерата на Просперо* (1945). Един спонтанно раждан текст в дневникова форма, в който Дърел запечатва заплеснено си, всеки видим и невидим към островната приказка на Керкира – вълна, маслинова гора, човек, светец, герой от мит. И собственото си божествено. Идеалната идилия, в която авторът живее, страстно потопен, между 10 април 1937 и 20 септември 1938, заедно с първата си съпруга, художничката Нанси Майърс: *две отмалели от щастие същества* в бяла къща с прозорци към морето, в прегръдката на планината Пантократор. *Това е неговият желан дом. Цял един свят. Керкира.* Общо 585 кв. км площ сред общо три морета: пространството, което Дърел неназвано опознава, от изгрев до изгрев, сезон по сезон, с всички сетива, откривателски захласнато. Ту усамотен с пейзажите, ту в колоритно хорско обкръжение, вкусва, разнежена. Книгата е и *Пътеводител за забележителностите и нравите на остров Корфу*. Той не застава в настоящето, а непрекъснато снове - през фолклора и купища исторически извори – епохи назад, обхващайки митичния Корфу, чак до митичните му корени. Целта на разказа обаче не е изчерпателността, а вълшебно живата картина, образът, през който може да се извлече магията на мястото. И тайната, която го държи извън законите на времето. Които, най-парадоксално, тъкмо времето - през ритъма на пред и назад, сега и преди, в който Дърел се движи - разкрива. От поя на искания до ритуала на миналото – тя е в безкрай възкръсващото постоянство на нещата, във връзката на всичко с всичко, която, предано ненарушима, не прекъсва тук и може да се проследи до праначалото си. Как да не ликуваш от душа. Това и прави Дърел – съгреян, възторжен от всичко; даже и когато се нацупи – с благородно, благо, а чувството – на благодарност – пронизва и владее всяка страница.

Основният езиков цвят на книгата е поетичен, неудържимо поетичен. Най-силната му концентрация – в природните картини. Перцепцията е на влюбено, омагьосано – лирично, разнежено. Изказана в импресии, където погледът премигва зарейване с взиране, дарявайки ни едновременно детайла отблизо и цялата сцена в простор. Тук трудно се намира израз или ред, който да не ни напомня името на стихотворците. Само 25-годишен в този миг, Лорънс Дърел вече притежава класата, фантастично зрялата си авторска словесност, която ще го отличи и въздигне по-късно до трона на класиката. В съчетание с класата на превода, в който, по майсторски непогрешим, Иглика Василева напипва и пренася пулса на хармонията между стила на Дърел и светa, който описва, книгата достига висотата, която да я нареди до най-добрите чуждоезични издания на *Пещерата на Просперо* в Европа.

Ирен Крумова

Розмари Трокел в София

На 14 февруари 2019 г. в столичната галерия „Структура" се откри изложба на една от най-важните съвременни немски художнички. Розмари Трокел работи с различни медии – рисунка, живопис, скулптура, инсталация, фотография и видео. В работите си тя засяга различни аспекти на немската социална и политическа история, както и западни философски, теологични и научни дебати. Една от основните й теми е критичното изследване на женската страна на живота и различията между половете.

Въпреки критичната си позиция, творбите на Розмари Трокел са жизнени, изпълнени с въображение концептуални конструкции, живи и убедителни. Художничката успява да визуализира дори тежки интелектуални теми по ироничен и хумористичен начин, като избягва догматичните позиции и дори полемиката.

Розмари Трокел е родена на 13 ноември 1952 г. в град Швeрте, Германия. Развива интерес към живописта и киното още в ранна възраст, но в колежа учи антропология, социални науки, теология и математика. По-късно следва изкуство в Академията за изящни и приложни изкуства в Кьолн. Професор в Академията по изкуства в Дюселдорф от 1998 г. Организира първата си изложба в галерия Моника Шпрут, Кьолн, през 1983 г. През 1997 г. участва в „Документа 10", Касел, с инсталацията „Къща за прасета и хора" (съвместно с Карстен Хьолер). Трокел е първата жена художничка, която представя Германия на Венецианското биенале през 1999 г.

През 2014 г. на търг на Сотбис, диптихът на Розмари Трокел „Без заглавие", създаден през 1988г., е продаден за 4, 981 милиона долара.

Изложбата ще продължи до 30 март 2019 г.

К



Уилям Дефо в кадър от *Ван Гог: Пред портите на вечността*

От пръв поглед

Талант и слепци

„Ван Гог: Пред портите на вечността" (At Eternity's Gate), 2018, САЩ/Франция,110 минути, режисьор – Джулиън Шнабел, продуцент Джон Килик, сценарий: Жан-Клод Кариер, Джулиън Шнабел и Луиз Кугелберг; оператор Беноа Делом, художник Стефан Кресен, костюми Карен Мюлер-Серо, музика – Татяна Лисовска, в ролите: Уилям Дефо, Рупърт Френд, Оскар Айзък, Мадс Микелсен, Еманюел Сение и др.

Награди и номинации: Купа „Волпи" за мъжка роля на Уилям Дефо и Green Drop Award от Венеция, номинация за „Златен глобус" и „Оскар" за главна мъжка роля на Уилям Дефо и др. От 15 февруари в избрани кина.

„Бих искал да съм един от тях. Да седнем на питие и да поговорим за неща... И от време навреме щях да им подарявам скици". С тези задкадрови думи на Ван Гог започва „Ван Гог: Пред портите на вечността". На черен бланк, който ще се появява често на екрана.

Безрадостната съдба на холандеца Винсент ван Гог (1853-1890) и неговата уникална живопис са неспирно изкушение за киното и телевизията. Преди филма на Шнабел се сещам за поне още 6: „Жажда за живот" (1956, САЩ) на Винсънт Минели по романа на Ървинг Стоун с Кърк Дъглас, изключителния минисериал „Винсент и Тео" (1990, САЩ) на Робърт Олтман с Тим Рот и Пол Рейс, „Ван Гог" (1991, Франция) на Морис Пиала с Жак Дютрон, „Жълтата къща" (2007, Великобритания) на Крис Дурлашер с Джон Сим, „Ван Гог, изрисуван с думи" (2010, Великобритания) на Андрю Хътън с Бенедикт Къмбърбач, уникалния анимационен „Да обичаш Винсент" (2017, Великобритания/Полша) на Дорота Кобела и Хю Уелчман, създаден от 65 хиляди кадъра, ръчно нарисувани с маслени бои (наградата на ЕФА и „Оскар" за пълнометражен анимационен филм). Във всичките, независимо дали се занимават с отношенията между Ван Гог и брат му Тео, между Ванг Гог и Пол Гоген или между Ван Гог и околните, е видимо старанието да се извадят на екрана спецификите на неговата шокова за времето постимпресионистична палитра, тоест, кадрите да са адекватни на платната му.

За първи път обаче филм за него е създаден от художници, каквито са и Шнабел, и операторът Беноа Делом. И „Ван Гог: Пред портите на вечността" се гледа с наслада, независимо от мрачните колизии на героя. Разбира се, филмът не би бил толкова магнетичен без огнестрелното присъствие на Уилям Дефо – за 62-годишния суховат американец не е проблем да се превъплъти в образа на 37-годишния холандец във Франция.

Сценарият на Шнабел, Жан-Клод Кариер и Луиз Кугелберг проследява трескавото и многострадално живеене и рисуване на Ван Гог от Париж през Арл, където отива по препоръка на Пол Гоген (Оскар Айзък), до самоубийството му. Представя топлите му отношения с всеотдайния му брат Тео ван Гог (Рупърт Френд), разговорите и свадите с Гоген, пристрастието му към мадам Жину (Еманюел Сение), рисуването в мизерната Жълта къща, срещите му с д-р Пол Гаше (Матийо Амалрик) или д-р Феликс Рей (Владимир Консини), беседата със свещеника (Мадс Микелсен), скептичен към таланта на художника... Прочее, така са настроени повечето от местните хора – и в Париж, и в Арл. Не продаван и гонен, пиещ абсент до несвяст, бродещ по поля и ливади, брулен от вятъра, рисуващ с едри, тежки мазки, Ван Гог е некупан, затворен, свадлив и психически нестабилен. Не се разбира нито с възрастните, нито с децата. Пък и не си струва – всички са слепи за неговото художествено могъщество.

Във филма се говори на английски и френски.

Мисля, че проблемът на „Ван Гог..." е некомпактният сценарий. Базиран на биографични факти и фантазни моменти, филмът се разпада на фрагменти/срещи и предълги монолози, „съшити" от умопомрачителната визия – от жълто до землисто, от синьо до землисто, камерата не спира, а черни бланкове отделят епизодите. Всъщност, концепцията на „Ван Гог..." е да се огледа този и неземно красив, и ужасяващо земен свят през окуляра на различния Ван Гог, пред когото е безсмъртието. И звучи доста актуално.

Най-интересно е да се наблюдава творенето на художника – Уилям Дефо така изобразява трескавото скициране и напластяване на тоновете, че все едно наблюдаваш самия му гениален герой. Пред зрителския поглед се раждат някои от знаменитите картини на Ван Гог, а в епизода с отрязаното ухо актьорът безумно прилича на него.

Феноменално е изпълнението му. Досега си мислех, че най-сполучливият Ван Гог на екрана е Тим Рот, но Уилям Дефо го надминава по лудост.

Геновева Димитрова

Прекрасни разказвачи

Концерт на Софийската филхармония, диригент Лео Хусеин, солистка Елена Башкирова, 31 януари 2019 г.

Две „вълшебни" пиеси - от Уилям Алуин и Анатоли Лядов, една епична творба - Богатирска симфония от Александър Бородин, и сред тоя приказен набор - класическото изящество на Моцартовия Концерт за пиано и оркестър № 21. Чудноват избор на диригента Лео Хусеин, но, отзивчиво подкрепен от софийските филхармоници, той го защити убедително.

Симфоничната прелюдия „Магическият остров" на непознатия у нас Уилям Алуин, импресия върху фрагмент от Шекспировата „Буря", беше въведението в богатия тембров колорит на програмата. Пиесата се разгръща бавно на компактни звукови вълни, диригентът още с първите тактове показа как умело направлява преливащите динамики, които изграждат формата на прелюда - от зараждането на звука до поредната кулминация, за да „обере" звука и отново да го "хвърли" в следващата звукова вълна.

Приказната картина "Вълшебното езеро" на Анатоли Лядов и Богатирската симфония на Бородин, макар и представителни за авторите си и за руската композиторска школа, днес не са особено репертоарни. Лео Хусеин ги свързва в един приказен сюжет: „Вълшебното езеро" - красивата импресия на студена, тайнствена акварелна застиналост, той рисува с майсторството на колорист, владеещ прекрасно изчистената темброва гама на оркестъра. Лядовата творба откри завесата към една по-мащабна епична картина из легендарната руска старина. Бородин твърде дълго е работил над Втората си симфония. Не я е мислел като програмна, но самата естетика на Могъщата петорка - близост с руската душевност, природа, бит - е направлявала мисълта му. И така, в отделните части на симфонията той е видял картини от руския бит, от богатирския епос. Лео Хусеин е прекрасен разказвач. Под палката му пластичният оркестър "повествува", оживяват отделни картини, звуци от руската древност. Той е диалогичен - малките фрагменти от оркестровата тъкан живо и майсторски се навързват в интригуващи картини, в цялостен сюжет. Лео Хусеин, който се изявява на най-големите оперни сцени и симфонични подиуми в Европа и Америка, умее да "свири" на многоликия музикален инструмент, оркестъра. В неговите ръце той е пластичен и отзивчив.Трябва да се отбележи добрата форма на филхармонията - прекрасните изяви на духачите (особено в поетичното Адажио) и щрайха, който е обагрен различно във всяка отделна "картина: мрачно-величав в първата част, дискретно изтънчен или бляскав в необузданата жанрова финална сцена, описвана от Стасов като богатирски пир. Лео Хусеин "разказва" с увлечение детайли от приказката, оркестровите тембри и линии са поетичните му персонажи.

"Виртуозната пианистка Елена Башкирова" (така е анонсирана в програмата) беше очаквана с оправдан интерес. Тя е пианистка с блестяща техника, музикант със сериозна творческа биография в Европа и САЩ. Интерпретацията й на Моцартовия концерт обаче може да се определи като противоречива. От една страна, това беше образец на перфектно сътрудничество между солововата партия и оркестъра. Башкирова е диалогичен музикант: нейният прочит на партитурата е низ от тълкуване на всеки детайл; тя подава и поема изискано фразата и тук й помага забележителното й туше, фразирането, майсторското владеене на темброватa и динамична гама на клавиатурата. Умее да общува с партньора на подиума, но и да го въвлича в собствената си емоционална орбита. Башкирова е сякаш любопитна към онова, което излиза извън непоклатимата класическа логика. Артистизмът и спонтанността й често надделяват над прецизността, динамичните й разгръщания накърняват стилистиката на Моцартовата драматургия. Смущаващо стремителните кулминации, прекалено щедрото използване на педала - особено при гръмовните каденци - също са в ущърб на драматургичния баланс дори на свободолюбивия гений на Моцарт. Чувствителността й обаче, подчиняването на всеки детайл в търсенето на "сюжет", усещането на клавиатурата като част от симфоничния апарат увлича публиката. Към това трябва да се прибави и брилянтното сътрудничество с диригента, който, независимо от неизбежни възражения по отношение на концепцията на солистката, прекрасно изпълни ролята си на партньор.

Наталия Илиева

Трагедията след трагедията

Христо Карастоянов. „Животът няма втора половина". Пловдив: Жанет 45, 2018

Защо Христо Карастоянов е голям писател?

Като вестникар, неотдавна участвах в интервю с Никола Георгиев, най-големия български литературовед и вероятно хуманист на последния половин век. Професорът сподели, че деидеологизирането на българската литература след 1989 година беше смятано за път към свободата, а на практика се оказа път към дупката. Дълго време човек не можеше твърди, че един роман се противопоставя на друг роман. Днес обаче Карастоянов се превръща в голям писател буквално пред очите ни. Писател, за който говорят всички или почти всички, защото той взема страна. Взема страна идеологически и исторически. Взема страна и като строеж на своите две произведения. Никола Георгиев продължи: вземането на страна е нужно на литературата, иначе тя не притежава обществена тежест.

Затова пред очите ни се случва обрат. У Вазов историята е употребявана за възвеличаване на добрите и смазване на лошите. С "Една и съща нощ" и "Животът няма втора половина" се връща вътрешната война в литературата. Това става и с "Чамкория", и с "Възвишение" на Милен Русков, продължи професорът, макар и по друг начин. С други думи, с "Животът няма втора половина" съвременната българска литература става по-малко скучна. И по-малко лъжлива.

Защото Гео продължава да бъде сложен. Шейтанов продължава да бъде сложен. Гешев продължава да бъде сложен - сложен, какъвто всеки един параноичен сценарий по неизбежност го произвежда. Антон Страшимиров е такъв, какъвто никога не е бил в българската литература. И сянката му надвисва на живот и смърт. И колкото и да е банално, романът връща сложността на историята.

Борис Минков пише на корицата на романа: *Магията на този сюжет на Карастоянов се основава не на дълбоките познания и проучвания, а на деликатното, но мощно взаимно просмукване между документалното и фантасмагоричното.* И двамата смятаме, че това е роман, който трябва да се чете и напълно самостоятелно, а не в стилистиката на "Когато *Една и съща нощ* удари, както ехото заглъхва". За мен лично "Животът няма втора половина" е по-жестокият текст. Защото той се занимава с трагедията след трагедията. С жестокостта на микроравнище.

Наскоро с "Животът няма втора половина" в раницата като гид, обхождах къщата на Гео Милев в Стара Загора. Видях къде Гео е нарисувал с едва ли не един замах Фердинанд от вътрешната страна на долапа. Къде е била първата вътрешна баня в града. Къде малкият Гео е режисирал своите връстници да играят сценки върху сцената на големия железен креват, на който иначе бабите от махалата са си приказвали с бабите му. Видях магическия фенер, благодарение на който малкият Гео е прожектирал съвременността върху стената и я е коментирал пред близките си...

Романът на Христо Карастоянов действително е като магически фенер. Магически фенер, който по неизбежност става кървав. Няма как да не стане кървав - волята за модернизъм е тотално смазана, волята за безвластие е тотално смазана, тайният ум на държавата е смазал и без друго разтерзания дух на държавата. Ако се заровим, всеки в своята българска история, ще се окаже, че всеки един от нас е по своему свързан и с бесния траур, и с епохалния цинизъм, и с величието, намерили израз в новия роман на Христо. Не можем да започнем на чисто. Не можем да променим българското минало. Животът наистина няма втора половина. Но пък Христо Карастоянов застава на страната на всеки един от нас. И като всеки голям писател, не се явява застъпник единствено на самия себе си.

Марин Бодаков

Археология на белезите

Самотата живее само в някои нейни стихотворения. Надничa между редовете, вплита се в корените на тъгата и излиза тихо като ласкаво откровение. Не иска да я съжаляваш, не моли за нищо, не се опитва да е оригинална. Просто се проявява естествено и деликатно като думите на авторката, като всяко чувство, опит и близост, оставящи своя белег върху душата.

„Археология на белезите" е първата стихосбирка на **Ана Цанкова**, назрявала дълго, докато намери пътя към читателите, отпечатана от издателство „Смисъл", редактирана от Аксиния Михайлова и акомпанирана от илюстрациите на Ина Христова. Самото й заглавие предполага своеобразен опит за проследяване и вникване в сърцевината на миналото и раните, които то е донесло със себе си, на отсъствията и разрушаващите присъствия. Разделена е на четири части – „гълъб, наречен Сиймор", „джаз", „да си представиш покрив" и „Разпети петък" – всяка от които разкрива нови хоризонти и поетически прозрения. Книгата започва с истините и тъгите, събирани в погледа на поета-пророк – алюзията за героя на Селинджър, обречен „да вижда повече", не остава скрита. Гълъбът Сиймор, издигнат високо в небесните простори, обаче носи най-голямата болка – той е самотен в своята необятна белота. Самата авторка успява да види и разкрие повече – не й убягват малките неща, онези – важните, не може да пренебрегне гълъба в парка – жив или мъртъв, просяка на улицата или усмивката насреща. С помощта на изчистен от излишна претенциозност и свръхинтелектуализиране изказ, на художествени и митологически препратки (Сизиф и Икар тук са братя, две противоположни и неразделни символни полета, притеглящи високото и ниското в една амбивалентна точка), на доза душевно съзерцание и поетическо осмисляне, тя смело върви по следите на белезите, които светът всекидневно чертае. С войната, която не е нейна, с дулото на живота, с очакването на спасението.

Втората част на стихосбирката има по-отчетливо личен, дори любовен характер. Всяка поезия носи своето музикално звучене, а поезията на Ана може да бъде единствено и безусловно асоциирана с джаза. Случайни, но навременни ритмически импровизации, извисяващи се тонове, думи, които режат, плачат, летят и ни правят емоционално съпричастни. Въвличат ни, пречистват ни и сякаш винаги са на точното място. Тук са нежните чувства, липсите, желанията. Тук е поместено и едноименното на книгата стихотворение, което ни потапя още по-дълбоко във вътрешния свят на поетесата. Това е нейното слово за миналото на собствените белези, опит да разбере, да изследва всяка гънка, всяка драскотина, оформила облика на душата й, на същността й сега. Всяко предателство, всяка непобираща се в рамките обич, всяка ранена мисъл и всяка болка взимат по нещо със себе си, оставяйки незаличима следа. И все пак крилата са цели. Именно те държат живота и го тласкат напред. (И тромпетът зазвучава с естествено тържествуваща мелодия.) Така ниските регистри на болката и страданието отново се съчетават с високите, за да намерят своя синтез в края на стихотворението. Няма нагнетяващ мрак, няма клиширан патетизъм, само искрено със себе си, балансирано и обективно откритие.

Третата част отново ни въвежда в интимните пространства, при най-скъпото, там, където човек е най-уязвим и най-освободен – у дома. С „да си представиш покрив" авторката се обръща директно към читателя, за да му отвори вратите на сърцето си, но не самоцелно, а за да може вътре, на топло, да му разкаже своите истории. За нестихващите тъги, за най-близките радости, за смислите, за майката. Наличието или липсата на покрив – синекдоха за дома, е ядрото, около което е изграден този кръг стихове. Те определят и настроението, вариращо от мъчително до изцеряващо или леко – настроение, близко до това в разказите на Йорданка Белева в „Кедер", например.

И, разбира се, следвайки заложените християнски препратки – мотива за спасението, което не спираме да чакаме, образите на иконата, на небесните същества или поетическите интерпретации („не пожелавай стихотворението на ближния си"), за финал идва и „Разпети петък", мъката и опрощението, най-мълчаливата музика. Вглеждането, себепознанието, където изследването на белезите трябва да свърши, но ние знаем, че това няма да се случи. Животът продължава вътре и извън кутията и все така ще нанася своите драскотини.

Книгата на Ана Цанкова изисква откровеност и я постига. Дори болезнено. Силно интровертна е, изпъстрена с криле на птици, с котки, ангели и още книги, с решетки и самоти. Има стремеж към свобода и познание, но съзнава и необходимостта от границите. Тя борави със символиката, но предпочита семплите значения. Рафинирана и елегантна е, но не се притеснява да хапе. Обещава да ни разведе из селенията на болките, преди или след Разпятието, но не ни изпраща оттам нещастни и огорчени – птичата песен ни съпровожда с кротка надежда от началото до края. Прекарва ни през миналото и ни оставя в настоящето с всички въпроси, лутания и светлини. И ни завещава своята музика.

А тя непременно е джаз – ярък, докосващ, бавен. Заличаващ всяка крещяща самота.

Елиза Младенова

Университетско

издателство „Св. Климент Охридски" неотдавна публикува „Критическа христоматия по история на българската литература от Освобождението до Първата световна война (1878-1914) със съставители Биляна Борисова и Кристина Йорданова. Изданието е осъществено с финансовата помощ на Ректора и на Студентския съвет на Софийския университет. То съдържа факсимилета на образцови литературнокритически текстове от Иван Вазов, Г. З-ч, Иван Пеев-Плачков, д-р Д. Т. Страшимиров, Пенчо Славейков, Н. Филипов, Димо Кьорчев, Георг Адам, Андрей Протич, Петко Тодоров, Александър Балабанов, Симеон Радев, Е.Н.Балкански, Любомир Бобевски, Божан Ангелов, Ив. Ст. Андрейчин, Симеон Радев, Иван Радославов, Спас Ганев... Книгата допълва учебника по история на този период от проф. Милена Кирова и Атласа на българската литература на проф. Симеон Янев.

К

Нов член на Шведската академия

Финландската поетеса **Туа Форшстрьом** е избрана за нов член на Шведската академия. Тя ще заеме стол номер 18 и така ще замени поетесата Катарина Фростенсон. В началото на тази година Фростенсон напусна Академията след сключено споразумение с нея.

Форшстрьом живее в столицата на Финландия Хелзинки. Пише основно поезия, занимава се и с драматургия. В интервю за шведската осведомителна агенция ТТ постоянният секретар на Академията **Андерш Улсон** казва по повод избора на Форшстрьом: **„Езикът е най-важното в литературата, шведският език. А тя е един великолепен лирик. Не правим разлика, гражданството не е от решаващо значение.“** (*Форшстрьом е гражданка на Финландия, бел. ред.*). Основна задача на Академията, да припомним, е тъкмо нормирането и съхраняването на шведския език. Форшстрьом ще заеме официално мястото си на ежегодното тържествено заседание на Академията на 20 декември. След избора ѝ остават още два празни стола.

По отношение на Нобеловата награда за литература, Андерш Улсон казва за вестник *Дагенс Нюхетер*, че от Академията поддържат постоянен контакт с Нобеловата фондация, институцията, която отговаря за Нобеловите награди. От Академията се надяват, че тази година Нобелова награда за литература ще има. Дали ще бъдат две, Андерш Улсон засега не желае да коментира.

Елица Иванова

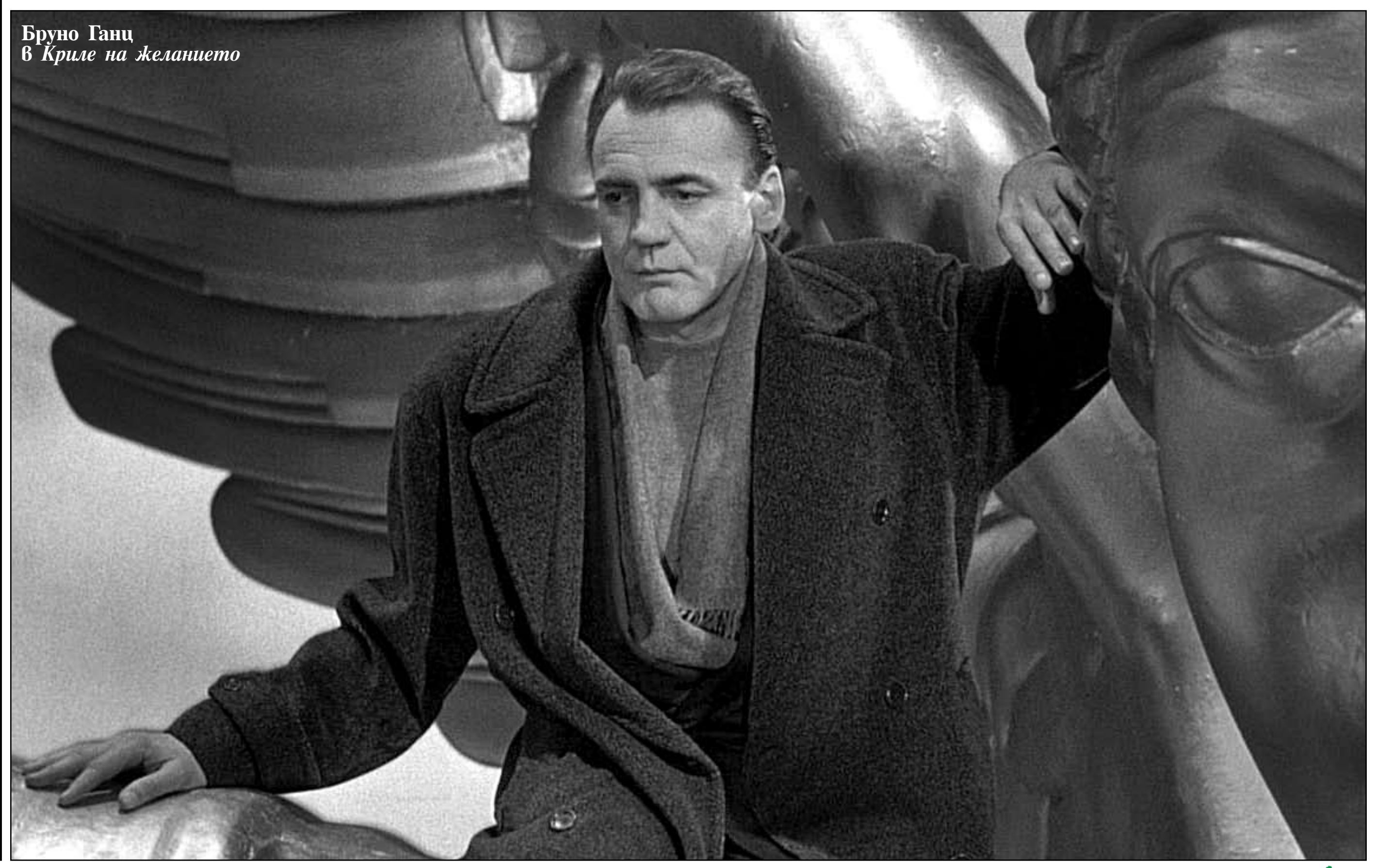
Стокхолм, 13 февруари 2019 г.

In memoriam

Грамаден актьор

Бруно Ганц (22 март 1941 – 15 февруари 2019)

Месец и нещо, преди да навърши 78, отлетя великият немскоезичен актьор Бруно Ганц, роден и починал в Швейцария. С благородното, самовглъбено лице и страдалчески очи, с неудовлетворението и търсачеството на своите млади герои, той е емблема на Новото немско кино от 70-те, а днес - един от най-значимите европейски актьори в киното и театъра (често играеше при Петер Щайн). Именно Бруно Ганц е мустакатият и болен Джонатан Цимерман в абсурдния трилър „Американският приятел“ (1977) по Патриша Хайсмит или влюбеният ангел Дамиел с дългото палто в черно-бялата драма „Криле на желанието“ (1987) на Вим Вендерс, „пренесъл“ по-късно този ангел в „Деца на природата“ на Фридрик Фридриксон и в „Люмиер и компания“ на Вендерс. В социалния филм на Райнхард Хауф „Нож в главата“ (1978) е младият, хубав биогенетик Хофман, ранен в главата от случаен куршум по време на разгонване на ляв бунт и обвинен в тероризъм... В драмата „Вечност и ден“ (1998, „Златна палма“ от Кан) на Тео Ангелопулос е остарелият брадат поет Александър, който търси къде да остави кучето си, тъй като животът му свършва, но има време за авантюри.



Бруно Ганц
в *Криле на желанието*

Бруно Ганц е участвал в близо 90 филма от разни националности. Колкото и да е деликатно, понякога дори мимоходно, харизматичното му присъствие озарява екрана.

Но колосалната му роля след „Криле на желанието“ е тази на Адолф Хитлер в „Крахът на Третия райх“ (2004) на непознатия тогава Оливер Хиршбигел. Той е не просто първият немски игрален филм за фюрера - раздрусва с различния поглед към историята в крупен план - както в представянето на Хитлер, така и на хипнотизираните от чудовищните му налудности. В „Крахът...“ Швейцарецът Бруно Ганц се „претопява“ гениално в австриеца - от гласа, погледа, мустака до деликатното паркинсоново потрепване... Това не е познатият трибунен шут Хитлер с отривистите жестове и патетичното лаене, а спотаено в илюзията скверно нищожество. Филмът предизвиква ожесточени дебати. Самият Бруно Ганц тогава споделя: „Като актьор определението „убиец на милиони“ не ми говори нищо. То е безсмислено за работата над такъв образ. Ако играя роля с тази степен на емоционална „задействаност“, както правя аз, съм длъжен по някакъв начин да защищавам героя си - вътре в себе си, в собствените си очи“.

„Прахът на времето“ (2009) на Тео Ангелопулос е продължение на „Разплаканата ливада“. В него А. (Уилям Дефо) снима филм за родителите си, гръцки емигранти (Ирен Жакоб и Мишел Пиколи). Филмът е транснационална сага за поколенските и любовни скиталчества, предопределени от войната. В сравнение с предишния е стъписващо емоционален, а Бруно Ганц в ролята на Якоб, влюбен в майката, е невероятен. Изключителни са монолозите му за любовта и надеждата, а на финала отново се приближава към своя ангел от „Криле на желанието“.

В скандалния филм „Четецът“ (2008) на Стивън Долдри по не по-малко скандалния роман на Бернхард Шлинк ни е показан Холокостът от драстичен ракурс. Бруно Ганц е демократичен професор в Хайделберг през 60-те, който води студентите си юристи на дело срещу нацисти, породено от книга на дъщеря на една от жертвите в концентрационен лагер. И това преобръща живота на главния герой Майкъл.

В „Нощен влак за Лисабон“ (2013) на Биле Аугуст по романа на Паскал Мерсие бернският преподавател по древни езици Раймунд Григориус (Джерълми Айрънс) случайно се натъква на книга, по която търси приятелите на португалски лекар-поет. Един от тях е Жорже О' Кели (Бруно Ганц), на когото навремето му е подарил аптека и му е задигнал любимата.Т ой е елегантен и приветлив, пие кротко червено вино и дори играят с Раймунд шах. Страхотен е.

В сардоничната черно-бяла британска драма „Купонът“ (2017) на Сали Потър Бруно Ганц е Готфрид - гуру на нетрадиционната медицина с немски произход. С американката Ейприл (Патриша Кларксън) са странна двойка пред раздяла – той непрестанно ръси евтини афоризми, а тя го иронизира. Актьорът се вписва хомогенно в прекрасния ансамбъл.

Бруно Ганц е получил много награди в Германия, Австрия и Швейцария, два пъти е отличен от Европейската филмова академия, а през 2010 - за цялостно творчество.

Предстои да го видим на 23-ия София филм фест в „Къщата, която Джак построи“ на Ларс фон Триер. Има поне още пет нови или предстоящи филма с участието на Бруно Ганц.

Огромна загуба!

Геновева Димитрова

Почти басня

Добре ѝ беше на котката вкъщи. Грижеха се за нея като за котка. Обаче започна да се заглежда в паничката на кучето. Храната в нея, разбира се, беше различна – като за куче. И котката замечта за равенство. Беше се родила котка, но сега започна да ѝ изглежда, че е обречена на това. Грижите за нея започнаха да ѝ се струват пренебрежение и вкъщи престана да ѝ е добре. Храната на кучето всъщност не ѝ харесваше, но сега престана да ѝ харесва и нейната. Ако беше се родила куче, щеше да е в същото положение. Хрумна ѝ, че е достатъчно да се държи като куче. Така нямаше да е като останалите котки, нито като останалите кучета. Но не се оказа лесно. Не можеше да се справи с лаенето, с нашийника и с други подобни. Разбира се, за това беше виновно кучето. Ако уважаваше другите, то щеше да мяука и да се катери по завесите. Равенството щеше да бъде възстановено. И на него нямаше да му е добре вкъщи.

Безсюжетна история

Колко е хубаво, когато оркестърът свири тихо в Парка за отдих и култура, а светлото бъдеще е толкова далечно.

Андрей Платонов

Не, няма да се получи без уговорки и обяснения, както бих желал. Всеки сюжет иска въображение. Обаче забелязах, че колкото по-настойчиво се старая да надникна в света, за който се опитвам да разкажа, толкова по-малко въображение ми остава. Сякаш този свят бе устроен така, че в него да не може да се случи нищо ново. Напротив – досегашният свят винаги бе възлагал надеждите си на нещо ново. Постепенно си дадох сметка, че все пак настъпваше нещо ново и отдавна познато.Това ставаше достатъчно неусетно, за да не разтревожи настоящето, и оставаше достатъчно непознато за бъдеще, успяващо да забрави миналото си. Новости настъпваха постоянно и ставаха все по-оскъдни. Мечтите изместваха ставащото, но остаряваха, преди да се сбъднат. Осъществяха се нетърпеливо и безвъзвратно, без да има защо. Доверявайки се на себе си, историята приключваше. Прогресът отменяше себе си без изгледи да свърши. Той правеше безпредметно предстоящото, а въображението превръщаше в частна практика. На несръчни разказвачи като мен добре уреденият свят не оставяше голям избор. Можех да се придържам по-близо до случки, които едва ли го заслужават, или да ги превърна във вълнуващи събития, което едва ли заслужавам. Аз предпочетох първото. Лаконичността също ми се стори уместна, когато няма какво толкова да се каже. Нека духът на реализма извини бедния ми сюжет.

Живели за в бъдеще енергична афроамериканка и кротката ѝ съпруга. Живели задружно и нетрадиционно. Били дори щастливи, според собствените си представи. Радвали се с мускулна радост и без следи от благодарност. Както съществували, неусетно постигнали себе си – а повече не си представяли. Само едно помрачавало семейното им щастие – нямали си детенце. Когато позастарели, хвърлили спестяванията си в луксозно момиченце с висок коефициент на интелигентност и подходяща зодия – последна дума на вегетативните технологии. В началото всичко вървяло добре – детето се социализирало и вече забравяло произхода си. Но с течение на времето станало явно, че нещо в хороскопа му може би е объркано – започнало да се заглежда по момченца. От време на време му хрумвало, че разликата между мъжете и жените не е предназначена, за да има мъжки и женски семейства. За жалост, гаранцията на момиченцето била изтекла. Родителите уважавали неговия сексуален избор, макар да им било мъчно, че е в разрез със семейните традиции. Само му припомнили трагедиите на безброй разнополови двойки, които биха могли да бъдат избегнати, ако извратените бракове бяха забранени навреме. Обяснили на девойчето, че ако не се съобразява с обществото и продължава да се отдава на противоестествените си капризи, рискува да роди деца и да опропасти живота си. Оправдания като „Така съм родена“ и „Имам право на сексуална ориентация“ едва ли биха помогнали; и след толкова грижи, детето би могло да попадне в някой от резерватите за хетеросексуални. Не бива да се остава с впечатление, че в случая властите биха проявили нещо като избирателна враждебност. Те просто биха си свършили работата така, както би трябвало да я вършат винаги, тоест – както правят много рядко. И тяхното усърдие не би било лишено от основания. Обидата, която извратените нанасят на околните, не е свързана непременно с тяхна агресивност, а с безочието им да съществуват.

Момиченцето, както казахме, било интелигентно. То тутакси схванало, че бъдещето е вече настъпило. Спомнило си какво го учели в училище – че миналото е минало. Отрезвено от дълбочината на тази констатация, то се вслушало в напътствията на майките си и обещало да изостави сексуалните си авантюри, докато не съзрее за нормално еднополово съжителство. Нататък не станало нищо особено. Трите заживели отново безметежно, задружно и вече традиционно – без да се намесват в съвместния си живот и без да бъдат обезпокоявани от него.

Михаил Шиндаров

Тази година берлинският фестивал за актуална музика **„Мерцмузик“** ще се проведе между **22 и 31 март**. Концерти, срещи, инсталации, лекции, прожекции на филми, изложби и дискусии – така изглежда програмата на фестивала.

Концертът, който ще открие фестивала, представя мелодии на съпротивата и на класовата борба, които са обработени във форма на вариации от Фредерик Ржевски. Вечерта ще даде възможност на публиката да преживее и спектралната музика на Хорациу Радулеску. Нова мултимедийна творба на Дженифър Уолш и философа Тимоти Мортън изследва многообразието в характера на времето и битието на човека. „Безполезна земя“ е заглавието на пърформанса, който кани публиката да пренощува в дома на Берлинер Фестшпиле, да полежи и да послуша текстове за света на индустриалната революция. Английската вокалистка, композиторка и пластична артистка Илейн Мичънър „обитава“ и пресъздава в новия си спектакъл спомена като акт на отговорност. „Рецитал за Тери Адкинс“ на американския композитор Джордж Луис предизвиква интереса към важни личности на афроамериканското изкуство. Включен е и концерт с оркестъра на Концертхаус – Берлин, под диригентството на Петер Рундел с творби на композиторките Олга Нойвирт, Ашли Фюър и Юсте Янулите.

К

мрежа/паяжина

Машини за цензура | (С)

Трудно е човек да отклони вниманието си от бурната законодателна самодейност у нас напоследък, за да го съсредоточи върху европейската, но там в последно време стават важни неща.

През септември миналата година Европейският парламент гласува т.нар. „Директива за авторското право“ със съкрушаващо мнозинство (438 депутати „за“ и 226 „против“). Непрозрачният и противоречив документ събуди доста недоволство, но на 13 февруари, след месеци дебати и поправки, окончателният му текст бе одобрен. Най-оспорвани разпоредби в него са член 11, член 13 и член 3. Изброявам ги по степента на зловредност, която вижда в тях Рейган Макдоналд, старши политически мениджър и ръководител на отдел „Публични политики на ЕС“ в Mozilla.

Член 11 се отнася за набралия популярност вече „данък линк“, който има уж за цел да даде на издателите в интернет възможност за допълнителни приходи, като таксуват мощните агрегатори на новини като Facebook и Google всеки път, когато препращат към тяхното съдържание. Проблемът е, че на големите агрегатори не им пука изобщо. Google например заяви, че или ще получава безплатен лиценз, или издателят трябва да се откаже от търсачката. И издателите приемат. Но дори и да решат да се съпротивляват, срещу гигантските платформи Facebook и Google имат шанс само големите. Малките издатели просто ще бъдат смазани, а това ще се отрази на разнообразието и качеството на съдържанието в мрежата, т.е. цензура, но прикрита зад комерсиални доводи и процъфтяваща във вид на пропаганда, реклама и фалшиви новини.

Член 13 пък налага съвсем откровена цензура, като принуждава платформи като YouTube да филтрират машинно цялото си съдържание за нарушени авторските права. YouTube го правеше досега и без директива, при това на доста произволен принцип, но сега ще го прави законно. Наричат член 13 „убиец на мемите“, които, знаем, са народното творчество на дигиталната ера и съществуват единствено благодарение на свободното си разпространение. Но дори и да прежалим мемите, ще трябва да забравим и за всякакви форми на критика, пародия и сатира, разчитащи на цитирането. Лошото е, че и цитирането ще трябва да забравим. Дори мрежовият протест може да стане невъзможен, защото протестното съдържание лесно се филтрира от машините. Но пък кой знае: забранен в мрежата, протестът може да се върне към по-ефикасните си аналогови форми.

И накрая член 3, който, според Макдоналд, е най-зловреден, защото засяга пряко развитието на технологиите и прилагането им в практиката. Новите продукти и услуги напоследък се появяват предимно на базата на изкуствения интелект и големите данни, а това означава сигурен достъп до голямо количество качествено свободно съдържание в мрежата. Как младите стартиращи европейски компании ще получат финансиране, след като инвеститорите първо сканират законовия пейзаж и ако се натъкнат на ограничения и несигурност, ще предпочетат да се отдръпнат? А колкото и да критикуваме платформения капитализъм, основан на изкуствен интелект и големи данни, трябва да се съгласим, че става дума не само за бизнес, но и за област с огромен научен потенциал и възможности за изследвания, които Комисията ще осуети на европейска почва, внасяйки правна несигурност тъкмо с директива, претендираща да защитава правата на автори и иноватори.

Директивата си има доста и влиятелни противници: Мартин Зенфтлебен, професор по интелектуална собственост в университета в Амстердам; основателят на Уикипедия Джими Уелс; известната защитничка на свободата в Интернет в Европарламента Джулия Реда; изобретателят на интернет Тим Бърнърс-Лий, който в открито писмо заклейми Директивата.

Нещата са като че ли ясни – Директивата пречи и трябва съпротива.

Не бива обаче да се заблуждаваме, че става дума за нещо различно от властови сблъсък: сблъсък на бизнес модели, на несъвместими регулационни режими, на алчни лобита... Има геополитика. Има го и вечното противопоставяне, ако щете, между свободата и контрола в сложните технологични системи. Има какво ли не, само не и битка за права и гарантиране на ценности. Потребителите, творците, създателите на съдържание, разработчиците, учените изобщо не са страна в този сблъсък. И е факт, че съвременна Европа не може да предложи никаква алтернатива на поощряклелия високотехнологичен платформен капитализъм, може да измисля само регулации.

Райна Маркова

Има ли бъдеще пътуването



Да! Защото е последен шанс за непредвидимото

Това, което му остава на човек от пътуването, са снимките. Те траят колкото едно премигване, но са концентрирано щастие. Предполагам, че повечето от целите на пътуванията ни така или иначе не са истински съществуващите места, а психични състояния. Понякога те са личен римейк на литературни фикции или социални конструкции от миналото на други хора; а понякога и на нашето собствено. Кормилният лост на туризма е магията на отминалите ваканции, още по-неустоима заради това, че не може да се повтори напълно, без леко да бъде накърнена. Passato remoto – минало просто, се нарича това в италианската граматика – минало свършено, станало необратимо. Най-силна е тъгата по храбростта, каквато всъщност никога не си имал.

Аз съм историк. Във формата, в която го познаваме, пътуването за удоволствие е приблизително толкова старо, колкото и националната икономика, масовото производство на порнография и парната машина. Придружено е от мрачни прогнози от самото начало. През 1802 г. Стендал се оплаква от многото англичани и руснаци, които са превърнали Флоренция в „музей за чужденци“. През 1898 г. граф Хари Кеслер[1] е бил убеден, че неговото време е било последното, през което е можело да се пътува, защото в чужбина вече не било останало нищо ново за гледане. Още по-точно ни осведомява писателят Джеймс Хамилтън-Патерсън[2] през 2006 г. в литературното списание „Гранта“. Колкото повече хора виждали топящите се глетчери, толкова по-бързо те щели да изчезнат. Страните си заприличвали една на друга и навсякъде все повече туристи виждали тъжната перспектива в огледалото за обратно виждане: „Краят на туризма“. Но всички тези пророци на апокалипсиса са пътешествали неуморно. Който заминава през отпуската си, очевидно слага най-вече себе си в багажа. И никой не е на по-сигурна позиция от този, който смята, че всичко става все по-зле. Културният песимизъм е самоутвърждаващо се поведение. Културният песимизъм винаги ще си спомни за всичко, освен за изненадващото ново.

Историците знаят: едва когато се заговори за пълния упадък на нещо - от християнския Запад до разрушаването на маломерното семейството – това значи, че то окончателно е триумфирало. Една приятелка от Цюрих миналата зима се върна от тропиците с прозрението, че на Шри Ланка нищо не е както преди. „Там вече не сме си у дома.“ На плажа и в скъпите хотели било пълно с руснаци, индийци и китайци. Интересно е, че жителите на богатия Запад започнаха да говорят за „прекален туризъм“, когато видяха, че не са единствените клиенти. Прирастът на азиатски туристи от почти две десетилетия превишава този на пътешестващите европейци и американци. И помен няма от упадък. Туристът на бъдещето вече си стяга куфарите. Той е китаец и пътува с жена си, сина си и майка си.

Затова в бъдеще пътуването ще означава „да обиколиш навсякъде“. Може да се озоваваме, колкото си искаме, в „древните“ планински селища на Граубюнден[3] или сред „непокътнатите гледки“ на Тоскана; или да се редим на опашка пред берлинския нощен клуб „Бергхайм“ в края на някоя съботно-неделна екскурзия. Никога вече няма да е както преди. И това е добра новина. Кой иска всяко лято да къмпингува на един и същи къмпинг в Ретроландия? Почиващите сами се изнервят, като пътуват на групи. По двойки, които за пореден път ще топят леда помежду си; със семействата си, повтаряйки с децата си същите ритуали, които са извършвали с тях родителите им; или пък като изследователи на самите себе си. В най-лошия случай - с бележник. Между другото, пишещите (като мен, например) са особено напрягаща компания.

Всички обаче споделят един копнеж – просто да се махнат от къщи. Да обърнат гръб на модерната си кухня с вградените домакински уреди. Но тази свобода не се получава така „просто“. Тя се нуждае от съответната ѝ инфраструктура – необходимостите на свободата: за по-добре платените - да не кажем богатите, четка за зъби, дезодорант, бельо за смяна и кредитна карта. Други се нуждаят от кемпинг-мобил, миниатюрния двойник на хола и спалнята им. Плюс вградената кухня. Но кой за бога ще се нагърби и със собствена яхта?

Защото отпуската е свобода – дори и в малко насилена форма. Не планираното заминаване и своенравните обиколки не са били предвидени в нито една от двете обществени утопии, нито в „Града на слънцето“ на Томазо Кампанела от 1602 г., нито в комунистическия рай или във „Фейсбук“. Това трябва да ни накара да се замислим над витаещите в момента примамливи обещания. Възможно е в бъдеще към свободата да ни понесат самоуправляващи се коли и електрокоптери. Сигурно е обаче, че те ще функционират толкова перфектно, колкото перфектна е днес берлинската скоростна железница.

И това е добре. Защото заминаването е дръзка претенция, нескромно желание, но един от малкото шансове да срещнем неочакваното. Пътуването ще ни прави щастливи и в бъдеще, а най-щастливи, когато има инциденти. Когато облакът вулканична пепел или стачката на пилотите са извадили от строя въздушния транспорт, когато машинистът на влака е оставил пасажерите си накрая на света, когато в Истанбул слезеш на грешна спирка от ферибота – тогава се появява шансът за нещо ново. Всеки пътуващ знае – непредвидимостите са това, което създава истинско свободно пространство. Трябва просто да се използват.

Ние се нуждаем от отпуска, за да избягаме от собствените си желания. И да се озовем встрани от пътя - единственото място, което си струва да посетим. Защото истинският лукс днес е да можеш да оставиш, каквото правиш, да се движиш. В бъдеще пътуването ще става с още по-лек багаж – затова на по-малки разстояния. И с по-голям шанс за непредвидимост. Но с по-малко екскурзоводи. Защото те ще са заети с маломерните азиатски семейства в добро настроение.

Който не познава миналото си, няма бъдеще, е казал още прочутият австрийски архитект Фриденсрайх Хундертвасер. Този човек няма да го срещнеш в „Лувъра“. Затова е и цялото изкуство, на което е стъпила западната цивилизация. Необходимост именно във времената на т. нар. „сблъсък на цивилизациите“. Кой знае този Запад докога ще го има.

Валентин Грьобнер

[1] **Граф Хари Кеслер (1868 - 1937) е роден в Париж, но освен във Франция живее в Англия и Германия. Той е дипломат, писател и меценат на модерно изкуство.**

[2] **Джеймс Хамилтън-Патерсън (1941) е роден в Лондон, но е живял в Австрия, Италия и Филипините. Един от романите му „Духовете на Манила” е изключително критичен срещу режима на филипинския президент Фердинанд Маркос.**

[3] **Граубюнден – най-големият кантон в Швейцария.**

Не! Защото е карнавал на социалните прослойки

Да не мислите, че не обичам да пътувам. Много по-зле е. Не разбирам цялата концепция. Ако имаш работа в Берлин, добре. Но да използваш свободните си дни, за да го разглеждаш? Да мързелуваш, да ядеш и да пиеш, да си говорите до среднощ с приятели, защото на следващия ден никой няма да става рано – това, да. Но да се мотаеш осемстотин километра по магистралите, да те посрещат хора, които са те изчислили включително до порциона храна, и по цял ден да лежиш край басейна на триста метра от претъпкан плаж?

Или да вземем прочутите образователни пътувания. Във Флоренция от ранни зори се редят на дълги опашки пред катедралата само защото в екскурзоводския справочник тя е отбелязана с пет звезди или каквото там им дават. А всички църкви, където могат да се видят много по-добри творби, са почти празни. Колко хубаво, ще каже някой. Но колко трябва да си се образовал предварително, за да продължиш образованието си в капелата на Гоцоли? Значи и Флоренция се включва, само ако има какво да правиш там, ако ще това да е, за да размишляваш над Гоцоли. За мен е загадка да тръгнеш да пътуваш само защото подозираш приключения, почивка или образование.

Сигурно по тази причина туризмът е възникнал късно като историческо явление. Модерното общество вече е съществувало, но в началото на никого не му е хрумнало, че всички трябва да имат не само свободно време, но и да го прекарват в съзерцание на Матерхорн, на Монголия или на опашката първо пред „Лувъра“, после пред Мона Лиза. Наистина пътуването, освободено от други мотиви, освен от това да си обиколил свят, е познато и от преди времето на Романтизма. Но то не се е практикувало от всички социални слоеве. Нямало е „индустрия за наслаждение на природата“ (Георг Зимел) и посещенията на градове с цел разглеждането им без делови повод е било привилегия на съвсем малка прослойка.

Вече пътуват не само най-висшите прослойки, вече пътува не само Първият свят. Всички пътуват и само болните и крайно бедните имат извинителна бележка да не го правят. Някога пътуването за удоволствие е обхващало съвсем ограничен брой цели. Поголовното включване на почти всички региони и места в списъка на туристическите обекти е явление с нова дата. Днес не само, че пътува почти всеки, но и почти всеки е пътувал много. Пътува се дори до военни бункери или до още по-страшни места. Хората предпочитат да заминат за Вердюн[1], вместо да ги хванат, че са си останали в къщи.

Изпробвани са много отговори на въпроса защо се пътува с цел туризъм. Развитието на туризма е оборило почти всички или поне ги е направило да изглеждат прекалено елементарни. Носталгията по далечното е също толкова слабо обяснение, колкото и нуждата от почивка на модерния човек. Не е далечното, защото много туристи отиват на едно и също място, а и къмпингите по бреговете на езерото Вагинг вероятно само в редки случаи утоляват жаждата за приключения в непознати земи. Някои социолози дори различават туристите, които сериозно полагат усилия да видят и преживеят нещо ново, когато тръгнат на път – Ниагарския водопад, маорско селище, скакалци като основно ястие – от онези, които само се мажат с крем и лежат на пясъка.

Що се отнася до нуждата от почивка, която се приписва най-вече на онези в пясъка, то би било странно, ако тя се увеличава от намаляващото физическо натоварване в офисите и фабриките. За възстановяване на работоспособността днес съвсем малко хора се нуждаят от ваканция. Разпространеният израз за „сивото ежедневие“, от което да се избяга в отпуската – на плажа!, не звучи убедително в общество, което се грижи за развлечението на хората по всички възможни начини. Защо да се напиваме в чужбина или да пътуваме до далечни острови, за да каталясваме периодично? Освен това, хич не е ясно дали почиващият наистина си почива. Вярно е, въпросът се задава почти ритуално, когато човек се завърне към обичайния си живот, но туризмът е същевременно и кризисен експеримент, който изисква известно усилие. Липса на време, смяна на хранителните навици, социален стрес при взаимоотношения в двойката или семейството, повишена концентрация в чуждоезикова среда, която се опитва да измъкне максимума от туристите, десетки изгубени вещи – има много причини да смятаме отпуската за нещо напрягащо.

Остават два аргумента. Единият - мотивът за търсене на автентичност - слага под общ знаменател неспокойните градски жители, къмпингуващите и спортистите, както и посетителите на културни забележителности и обекти от войната, за които отпуската е свързана с дворци, музеи, исторически места и Дисни-паркове. Той важи и за трогателните азиатци, които намират къде е Люцерн, защото смятат, че наистина оттук са ръчните часовници, които могат да се купят и на летището в Осака. Истинското слънце, което залязва в червено на Капри, истинската култура, истинско шампанско „Бретан“, истинското вино „Бароло“ и истинската консумация, която върви с тях, са постижими само чрез пътуване.

Другият аргумент вижда в туризма игра. И при това равностойна игра. На малцина е съдено да са богати, красиви, овластени, безцеремонни и културирани. Но за две-три седмици е позволено на всички. Служителите си играят на шефове, хотелските гости - на царе - и командват персонала. Задръжките падат, често още в самолета или влака, гражданите стават селяндури, хората със средни доходи се возят с часове на рикша или поръчват на момчето all they can drink, мениджърите се влачат по пътя на св. Яков, за да открият в себе си пилигрима или дори монаха. Туризмът е вид карнавал на прослойките и ролево караоке. Аз съм друг, казва поетът у туриста, или поне бих могъл да бъда. За две седмици, примерно, винаги е страхотно.

Тепърва трябва да се изясни как се връзва всичко това с приказките за идентичността, които вървят в момента и според които всички търсят своята идентичност. Смятат, че тази, която са имали, е заплашена, или искат да си възвърнат изгубената. За съжаление, и с идентичността е като с пътуването. Да не мислите, че не искам да имам идентичност? Много по-зле е.

Юрген Каубе

[1] **Вердюн е град в североизточна Франция, край река Маас. Градът е железопътен възел, известен с битката при Вердюн, наричана още „месомелачката”. При това сражение по време на Първата световна война, продължило от февруари до декември 1916 г., между френската и германската армия, загиват близо един милион души, а резултатът е краткотрайно предимство на германците.**

Франкфуртер алгемайне цайтунг, 22.11.2018 г.

Превод от немски
Ирина Илиева

Всеки герой сравнявам първо със себе си

Разговор с Димитър Маринов

- Поздравления за чудесното ви изпълнение в „Зелена книга“ на Питър Фарели и „Снимка с Юки“ на Лъчезар Аврамов, който ще бъде в конкурса на 23-ия София филм фест! Героите ви са полюсни, но ефектни, изградени внимателно и пестеливо. Как „потъвате“ в ролите си?

- Мисля, че потъване или превъплъщаване в роля не е точният термин, въпреки че повечето смятат така. Всеки герой, който трябва да изиграя, сравнявам първо със себе си. Търся допирни точки в дадените обстоятелства и случка. И ако не ги откривам, започвам да си представям как Димитър би реагирал. Ще ви дам пример с героя ми от „Зелена книга“ – знам за Юрий Тахт фактите, които съм изровил от библиотеката. Но имам текст, който този човек говори, обстоятелства, в които действа, задачи и посоки, в които се движи в историята. Поставям себе си в този характер и тези обстоятелства. Трябва да знам, че съм максимално достоверен и реален. Друг пример ще ви дам – преди две години в Ню Йорк се снимах във филма „Руският американец“, където играех хирург. Никога не съм бил доктор, но подхождам към този герой с човешкото. Тоест, трябваше да намеря своите начини да изглеждам абсолютно правдоподобно като хирург. Продукцията ме свърза с двама хирурзи в Бруклин – в продължение на седмица те ме водеха на операции да наблюдавам, излизахме на по бира да си говорим... Видях как доктор-хирурзи общуват, как се държат, маниерите им, мимиките – всичко това е техническата част, която постепенно изграждах като форма. Така беше и в „Снимка с Юки“, където трябваше да играя следовател, какъвто също никога не съм бил, но, имайки предвид моите лични наблюдения навремето в България, а и познавах следователи, се опитвах да си спомня какво е тяхното поведение, какви са като хора...

- Какво си спомняте от уроците на Крикор Азарян във ВИТИЗ/НАТФИЗ?

- Той беше човекът, който ме подреди актьорски. Вероятно вече сте разбрала от медиите, че бях открит от Невена Коканова, за ВИТИЗ ме подготви Мария Вацулка Карел. Моят учител по актьорско занаят на сцената беше Георги Попов във Видинския театър. И, естествено, Коко Азарян бе човекът, който ми даде академичното образование, метода, по който събра емоционалния, ентусиазиран талант на Димитър, всички техники, които бях усвоил в професионалния театър, и ме завърши като актьора днес. Има много интересни неща, които винаги ще помня от часовете с Коко Азарян, но някои неизменно звънят в главата ми, когато се подготвям за роля, когато играя и дори когато работя със студенти-начинаещи актьори. Например, „Успехът не се диктува от силата и вложеността на таланта, а от труда, търпението, упражненията и вярата, с които този талант се третира и му се дава възможност да се изяви“. Друга важна негова мисъл, в днешно време особено актуална, е: „Докато ми обясняваш как нещо не може да стане, аз вече го правя“. Или: „Ако направя избор да работя с посредствени хора, те няма да ми дадат нищо, освен посредствен резултат“. Понякога тези думи звучат прагматично, понякога – не оптимистично, понякога – егоистично, но Коко Азарян винаги казваше истината такава, каквато е. И неговата дипломатичност беше в подхода му към усъвършенстването. Жалко, че го няма да ме види днес, да го прегърна и му кажа чистосърдечно: „Учителю, ти ми вярваше и имаш огромна вина за това къде и кой съм днес“.

- Как попаднахте в дебюта на Лъчезар Аврамов „Снимка с Юки“?

- Странно. Във фейсбук съм приятел с Йоана Илиева - кастинг режисьор на филма. Тя ми писа съобщение, че много иска да ме представи на режисьора Лъчезар Аврамов и на продуцентите братя Чучкови за ролята на следователя. Бях страшно изненадан. С нея лично не се познаваме. Казах й, че ми е много интересно. И попитах за кога става дума. Тя отговори, че за октомври 2016 в България, снимачно около месец. Въодушевих се, но зависеше дали ще имам възможност. Бях освободил време да пътувам за България, но не за толкова дълго. Обсъдих това с агентите си, с мениджъра си. Те казаха, че точно през този сезон има доста кастинги, но в крайна сметка решението е мое. След това проведох по скайп разговор с Лъчезар Аврамов и Чучкови и ролята ми беше официално предложена, като единственото, което продукцията можеше да ми предложи, бе само хонорар. Но ролята много ми хареса, а и шансът да снимам в дебют на млад български режисьор не бе за подминаване. А и не бях се връщал в България 19 години. Поех разноските си и беше уникална авантюра от моя страна.

- Как се сработихте с Руши Видинлиев?

- Не беше точно сработване. Запознахме се в колата на път за снимки. Беше ранна и студена октомврийска утрин. Той е много резервиран, прибран. Тайно се надявах, че ще си побъбрим по пътя, но, явно, беше зает със свои проекти, прослушваше някакви записи и връщаше напред назад на телефона си. И реших да го оставя на мира. И когато пристигнахме след няколко часа на терен и започнахме снимачния период, открих, че е много мисловен човек. Първата ни среща пред къщата, на терасата, е изключително напрегната за неговия герой – трябва хем да се крие, хем да ми показва, че всичко е наред, да не говорим, че и японската актриса беше на масата с нас и тя издава ситуацията, която за мен е вече ясна. Не му пречеше видимото напрежение, в което трябваше да работи - и психологическо, и физическо. Стараех се всячески да му помагам, да му подавам реплики... Той беше изключително чувствителен към процеса. И много внимателен. Следеше ме, очите му буквално ме пробождаха с човешко усещане. Защото все пак, нека да сме откровени – Руши не е професионален актьор, той е изключителен музикант, но има чувство за реалност и при него не беше и игра. Беше толкова откровен, честен, директен... По време на тази сцена беше ужасен студ, а трябваше да си мислим, че е хубав слънчев ден. И това си оказа влиянието – процесът се прекъсваше, защото спирахме и влизахме в къщата да се постоплим. За мен не беше хич лесно, предполагам, и за него. Сцената в църквата беше голямо предизвикателство за мен, но най-вече за Руши. И не знам кой е актьорът, който ще каже: “А, няма проблем, това ще го изиграя“. Напротив, да играеш с гръб през цялото време в такъв дълъг диалог и да не си трениран с опит професионален актьор – браво на Руши! Разбира се, огромен принос за това имаше Лъчезар, който разговаряше с него, показваше кадри, за да може Руши да види моите реакции, маниери зад гърба му и да реагира. Изключително трудна сцена! Свалям шапка на Руши за този момент. Висш пилотаж.

- Какво ви направи впечатление по време на снимките на филма?

- (смях) Въпрос с поне дванайсет отговора. Форматът и начинът, по който се снима в Европа, е доста по-различен от САЩ. И това не е само въпрос на разбиране, манталитет, традиция, но и на възможности. В Щатите се снима значително по-бързо, с много по-големи екипи и много по-добре финансирани продукции. Имахме доста проблеми с прогнозата – беше студ, дъжд, неочаквани бури и графикът се променяше ежедневно. Направи ми впечатление екипът – независимо от проблемите, всички бяха навити, готини, бачкачи. Промяната на датите за снимки понякога беше изнервяща, но в крайна сметка, съм професионален актьор и това ми е работата. Направи ми силно впечатление уникалният професионализъм на Лъчезар и то в дебютен филм – просто знаеше точно какво иска и как да изглежда, а с немския оператор Торстен Липсток бяха истински приятелски тандем. Това, което Лъчезар не разбра, е, че не исках никога да се гледам след направен дубъл. Така предпочитам. Определено силно впечатление ми направи играта на Руши и изобщо цялото му поведение. Бях обграден с много внимание, любов и уважение от целия екип. Да не говорим, че, независимо от обстоятелствата, снимките и проблемите на продукцията, не се усещаше силно дразнение. Общо взето, впечатленията ми са много позитивни и ще се радвам да участвам и в друга българска продукция.

- Как успяхте да запазите толкова чист българския си език?

- Простете ми, но това е наистина моя болна тема, защото съм в САЩ от почти 29 години, много българи дойдоха и много си тръгнаха. Срещал съм страшно много. Не може българин да загуби собствения си език, особено след като е излязъл от страната си след 25-годишна възраст. За мен това е форма на игра, на фалшификация, на показност, ако щете. Не го разбирам. Да, има моменти, когато правя паузи, замислям се за думи на български, понеже толкова дълго съм тук и общувам само на английски. Но акцент – не, за мен това е невъзможно. И не се учудвайте, че езикът ми е такъв, какъвто е. Разбира се, той е трениран благодарение на актьорското майсторство и на пеенето, но съм убеден, че българският език не може да се оцапа.

- Героят ви в „Снимка с Юки“ е доста негативно настроен към циганите и тяхната престъпност. Вие самият имахте ли възможност да общувате с местните?

- Не, лично не съм общувал с тези във филма, само видях някои от тях. Разбира се, запознах се с шампиона Серафим Тодоров. Стиснахме си ръцете на един обяд и си направихме снимка заедно. Що се отнася до моя герой – това му е работата. Съгласете се, че нашите полицейски служби са негативни към циганите не защото ги мразят, а защото непрестанно се разправят с тях. Аз самият съм имал много приятели цигани в България навремето, да не говорим, че съм бил две години и половина в затвор, където те доминират. Там, в продължение на година и половина, свирех и в цигански оркестър. И дори знам думи и цели изречения на цигански. Имал съм много сериозни отношения с цигани, но това не са циганите, които моят герой има предвид. Има цигани и цигани, както има българи и българи.

- Как възприемате България, след като преди 2016, когато се снима филмът, не сте идвал тук от края на 90-те?

- Беше шокиращо. Оказа се, че очакванията ми са били твърде оптимистични. Бях много разочарован от вида на София. Разкопани улици, мръсни тротоари, неподдържани, направо падащи сгради, а отдолу - лъскави кафенета и хвърчащи беемвета, поршета, дори ферарита по тези разбити пътища. Много обикалях София пеша. Сантиментално исках да кръстосвам града. И кръстосвах доста. Не видях усмихнато лице. И приветливо не видях. Хората са дълбоко негативни, угрижени, дори обслужващият персонал в заведенията е недружелюбен. Много е тъжно. Е, разбира се, могат да ми кажат: „В Америка всичко е фалшиво – усмихват ти се фалшиво, сервират ти фалшиво...“ Ами, дами и господа, предпочитам това фалшиво, което ме кара да се чувствам добре, поне не ме напряга. Шокира ме и положението на много от моите колеги, които работят буквално на минимум, само да си плащат сметките. Обиколих много театри, видях много спектакли. Някои ме трогнаха. Но на повечето се чудех как хората им се радват. Останах с впечатлението, че културата се води от халтурата. И много ме болеше колеги да се оплакват, че в театрите се поставят неща, които директорите смятат, че се харчат и вкарват хора в салона. Разбира се, беше страхотно да видя стари приятели и колеги, за които още когато завършвахме, знаех, че ще стигнат далече в кариерата си. И днес почти 90% от класа ни са звезди, като Лилия Маравиля, Стефан Денолюбов, Койна Русева, Стефан Вълдобрев, Мариус Куркински, Камен Донев. Това беше за мен най-голямата радост. Но, общо взето, България и като политика, и като ежедневие ме натъжи много. По време на снимки ходехме по градчета и села, където картината беше по-страшна – изоставени места, където няма млади, по улиците мрачно, особено вечер, но въпреки това се вижда красотата на България. Винаги ми е липсвала и ще ми липсва – тя е моята родина.

- И двата филма, в които съм ви гледала, са мултиетнически и се говори на разни езици. В българското село хората се дивят на японката Юки, която ги снима с Polaroid; в създадения по действителен случай „Зелена книга“ вие сте руснак-челист, който свири в джаз триото на страхотния афроамерикански пианист Дон Шърли из южните щати през 1962 г. и сте принуден да наблюдавате сегрегацията, на която са подложени чернокожите в САЩ. Вие самият общувате ли с хора от различни етноси? Какво е положението в момента по отношение на расизма в САЩ?

- Разбира се, че общувам, защото, както знаете, в САЩ е миш-маш от раси и етнически групи. Живея в Сан Диего, на половин час от границата с Мексико, където има много силно присъствие на южноамериканци, т. нар. латино. Да не говорим, че бях 3 години в Коста Рика, където научих испански. Дружа с руснаци, италианци, румънци, немци... В САЩ няма значение кой си и откъде си. Що се отнася до расизма, положението не е по-различно от света. Определено чернокожите в САЩ имат най-голямата свобода и равноправие в сравнение с всяка друга държава. Но все още има проблеми и смятам, че винаги ще ги има. Въпросът е как се изявява расизмът. Сега той е преминал в друга, доста лицемерна форма. Познавам огромен брой изключително успели, богати чернокожи, които по никакъв начин не говорят за расизъм. Има едно средно ниво на чернокожи, които не спират да говорят за расизъм, но се опитват да живеят нормално и протягат ръка към отсрещната страна. И, естествено, има ги и крайно консервативните групировки на чернокожи, за които, независимо какво се случва, никога нищо не е наред. Проблемът е, че последните 7-8 години, особено в последните 2, откакто Тръмп е президент, расизмът е преминал в абсолютна екзалтация и никой не смее да каже дума. Сега, обикаляйки със „Зелена книга“ по всички пресконференции, интервюта, партита, виждам за какво става въпрос и акълът ми не го побира. Ако искаме този расизъм да изчезне или поне да се сведе до минимум, трябва да си подаваме ръце, да се разбираме, да се изслушваме. И дори филмът беше обвинен, че е създаден от бели мъже за чернокожи в Америка от едва ли не чувство за вина. Та това не е ли, всъщност, жест? И тези бели хора искат да кажат на целия свят, че се борят срещу расизма. Обаче, от другата страна, най-десните чернокожи групировки ни обвиняват, че нищо не знаем за расизма, че не сме го преживели и едва ли не нямаме право да правим такъв филм. И това е много тъжно. До нищо добро не води непрестанното натякване, че белият човек е виновен за всичко. И най-притеснителното е, че вече не се оценява по талант, възможности и интелект, а по цвят и раса...



Махършала Али, Димитър Маринов, Майк Хътън и Виго Мортенсен – актьорите от *Зелена книга*

- Как ви избраха от компанията на Спилбърг за ролята на Олег Малакович, чийто прототип е Юрий Тахт? Четох, че не е било от раз.

- (смях) Нищо в Холивуд и по света не става от раз. Може би в България... На първия кастинг не бях одобрен, защото съм бил прекалено „улегнал“ за ролята. За втория кастинг след месец и половина поискаха да свиря на чело и това беше малко стягащо, защото от дете свиря на цигулка, но на чело - никога. Те са струнни инструменти, но доста различни. Мениджърът ми каза, че трябва да изглеждам като челист и е по-добре, ако мога да свиря нещо. И ми каза още, че имам 5 дни. Бидейки класически музикант цигулар и с дисциплината си на актьор, реших да се пробвам. Да не гледам лекото и мекото, винаги е било интригуващото предизвикателство в моята професия. И си наех преподавателка по чело от филхармонията в Сан Диего, и в продължение на 4 дни свирех по 7-8 часа, жена ми почти се разведе с мен (смях). И когато отидох на кастинга и изсвирих темата на филма, Питър Фарели каза: „Ама ти си цигулар. Не знаех, че свириш на чело“. Отвърнах: „И аз не знаех“. Бяха шокирани. Самият кастинг трая към половин час. В първите 10 минути говорех за себе си, после десетина минути говорех за проучването си на образа и се оказа, че знам повече от тях за него, което предизвика доста смях в залата, после свирих и накрая беше актьорската игра - този път реших да се вслушам в забележката от първия кастинг и да съм по-младежки. Питър Фарели дойде много близо до мен и почти шепнешком ме попита: „Защо го направихте по този начин?“. Обясних, че това е било изискване към мен, но моят първи избор е бил друг. Поиска да му го покажа. След това грабна лицето ми и каза: „Димитър, запомни, никога не приемай бележки от никого, докато не вземеш ролята. И когато я вземеш, единственият, който може да ти прави забележки, е режисьорът. И дори тогава има място за спор. Вярвай на това, което ти смяташ, че е най-добре“. Това беше големият момент. Трябваше да чакам още 3 седмици до финалното решение и, доколкото разбрах, три мегазвезди са искали да изиграят ролята, но Спилбърг и Виго Мортенсен са се застъпили за мен. Както казва Дон Шърли във филма, „Достойнството винаги възтържествува“.

- Виждам ви на разни снимки с очила – значи, във филма не са сложени нарочно заради приликата с Юрий Тахт?

- Не, никога не съм носил очила. Снимките, на които ме виждате с тях, са заради филма – това бе изискване на PR-ите, за да могат хората веднага да ме разпознават, и от Universal ми подариха тези очила, оригиналните на героя ми във филма. Та това е просто медиен трик.

- Какво научихте от общуването с Виго Мортенсен и Махършала Али? А те от вас?

- Първото нещо, което научих от общуването си с тях, е, че колкото по-голяма е една звезда, толкова е по-земна и толкова по-лесно се работи с нея. И при двамата няма никаква надувка, никаква претенция. Напротив! Толкова човешки и приятелски настроени са към всеки и особено към мен. Махършала Али още на втория снимачен ден ме покани в апартамента си да работим сцената на руски език, което можехме да направим и на терен. Тя е само с 4-5 реплики, но той имаше голям проблем, тъй като никога не е говорил на руски. Въпреки че беше работил върху тази сцена месец и половина с руски преподавател в Холивуд, нищо не е запомнил. Но аз отказах да отида в апартамента и му предложих да се видим в градинката пред хотела, да пием по питие и да работим. Оказа се, че той не пие, защото е мюсюлманин, но иначе радушно прие. И работихме буквално половин час. И той се научи да говори на руски. След това изкарахме близо два часа да си говорим за неговия живот, за моя... Все едно сме приятели отдавна. По-късно с Виго - по същия начин. За първи път ми се обади посред нощ, че му се пие червено вино и да отидем в един бар в Ню Орлиънс. И тъй като бяхме единствените пушачи в цялата продукция, това беше голям жест и всъщност се сприятелихме първо с цигарите, после с червеното вино... И това стана традиция. Вечери наред се срещахме в този бар, където започнаха да идват и Питър Фарели, и Ник Валелонга, и моят партньор във филма, басистът Майк Хатън. И си пийвахме, и си говорехме за живота, и почти не споменавахме филма. И беше много интересно. Между другото, помогнах на Махършала актьорски в поведението му на пианист – той не свири, има дубльор и ръцете не са неговите. Това е холивудски трик. Дубльорът е композиторът на филма Крис Бауърс. Той му показваше техническите неща, Махършала с часове го гледаше как свири на пиано. Пък аз се опитвах да му предам идеята, че ако иска да изглежда като истински пианист и да му се повярва, първо трябва да има ритъма на движение на тялото си. Пляскàх му с ръце различни ритми, карах го да си затваря очите, да имитира пиано... Той на много пресконференции и интервюта е споменавал как актьорски съм му помагал да пресъздаде формата си на пианист. Виго Мортенсен научи от мен физическата комедия на импровизация – например, муфтарството му с цигарата в първата ни среща във филма: той си има, но иска от мен. Аз я измислих тази импровизация и цялата група се скъса от смях. По време на филма имаше много приятелска атмосфера – и професионална, и персонална. Всичко ставаше с толкова любов и лекота, че нямам думи, с които да изразя колко уникално беше и колко съм щастлив, че бях част от този проект.

- Как се чувствате в Америка на Тръмп?

- Откровено казано, никога не съм се интересувал от политика. Правил съм политически коментари, вълнувал съм се от политически проблеми, но съм далече от нея. Това започна още в България. Не бяхме образовани в политиката, тъй като бяхме в тежка диктатура, нямахме право дори да коментираме политика, защото такава у нас нямаше. Имаше наложен ред, норми и дисциплина. И след като станаха политическите промени в България, започна безумното разделение на народа и всички започнаха да разбират от политика, и всеки знаеше точно какво трябва да се направи и как трябва да се направи, за да може България да успее. И 30 години по-късно виждаме какъв е резултатът. Тогава се отвратих от политиката. Тук, в САЩ, минах през Буш баща, Клинтън, Буш син, Обама и сега Тръмп. Честно казано, в личния си живот не съм усетил разклащания и драстични промени в зависимост от това кой е президент. Но по времето на Клинтън имах бизнес и бяха добри и сметките, и данъците. По времето на Обама започнах да работя в Холивуд. Всъщност, при него се засили поляризацията и нещата започнаха да стават по-екстремни. Отново бях външен свидетел на случващото се. Първо усетих промените при студентите, на които преподавах – поведението им стана по-фриволно, дисциплината започна да се нарушава и се влезе в еуфория, която много ми напомняше България от началото на 90-те. Просто започваха да се губят ценностите на обществото. И се стигна до момент, когато училищата започнаха да губят контрол. И така дойде Тръмп, който иска да повдигне националния дух, да върне Америка към консервативните стандарти – на дома, семейството, религията... И, както виждате, той размъти водата и в Европа, и в Близкия Изток... И пак съм страничен наблюдател. Аз държа на дом и семейство, на ред и дисциплина, на респект и правила. Сега най-силен е шумът около емиграцията. Аз емигрирах в САЩ с работна виза, не нелегално. Почти три години чаках за зелена карта. И минаха още 4 години, докато получих паспорт. Междувременно, като политически емигрант, ми се предложиха всички възможни безплатни програми, за да се чувствам добре. Но аз не бях отишъл там, за да ме издържат данъкоплатците. Исках сам да си построя живота и да докажа, че съм достойна част от САЩ. Оттогава, есента на 1990, никога не съм кандидатствал за никаква програма – работил съм и съм живял от това, което съм изкарвал. Имало е дни с по 2 долара в джоба, имало е дни и с по 200. На всичкото отгоре нямах и кредитна карта. Сега новите програми за емигранти са още по-разширени. Голямото вълнение е около нелегалните емигранти. Аз не съм против тях, а против нещата, които им се дават за сметка на американските граждани. За едно съм донякъде съгласен с Тръмп, за друго – не. Но, общо взето, въпросът опира до това, че в една държава трябва да има респект и уважение, ред и закони, които да се спазват, трябва да е коректна към другите държави и те към нея. И оттук нататък политическите игри нямат значение. Но никога не бих обобщил, че това е Америка на Тръмп – не е Америка на Тръмп. Тръмп е просто един от многото президенти на Америка. Америка е Америка. И, колкото и да се разклаща, аз съм дошъл да живея в Америка, а не да живея при Тръмп. Или при който и да е друг президент.

- Преди дни стана известно, че Джон Малкович ще участва в пиесата на Дейвид Мамет „Горчива пшеница“, вдъхновена от историята на обругания филмов продуцент Харви Уайнстийн. Какво е отношението ви към #Me too и днешния холивудски лов на вещици?

- Това е, разбира се, много болезнен въпрос. Да е жив и здрав Джон Малкович, нека участва, в каквото желае. Бях отвратен от поведението на Харви Уайнстийн и използването на силата и влиянието за въздействие върху толкова много жени. Но нека да не се лъжем. Как е в България? С мутрите, мутресите и цялата мафиотска институция? Но това е друг въпрос. Моят проблем с движението #Me too е, че покрай сухото гори и суровото. До такава степен нещата са преминали в истерия, че се хвърлят недоказани обвинения. Ако една жена има принципи и морал, винаги има начин да накара даден мъж да узнае това. А не да се оплаква 25-30 години по-късно и да обяснява тогавашното си мълчание със страха да не изгуби работата си. От една страна, съм съгласен с тях – отмъщението е силно нещо. Но какво постигат с това? Дали това отмъщение ще изчисти съвестта им? Съмнявам се. Защото тяхната съвест не е била чиста спрямо морала, за който сега претендират. Обожавам жените. Израснал съм сред жени без мъжката, бащинската фигура. Осиновителката ми беше от старата буржоазия, много агресивно консервативна. Родната ми майка бе точно обратното – страшно либерална. И в момента имам здраво семейство с жена, с която сме от 17 години. Но когато едно движение се превърне в лов на вещици, както го наричат, тогава се губи достойнството и дори започва подценяване на жената, авторитетът й; и става нож с две остриета.

- Киноман ли сте?

- Откровено казано, не. Аз съм театрал. Обожавам киното, гледам много филми. Допреди да вляза в Холивуд, за мен киното бе удоволствие. Но, ако трябва да избера между филм и спектакъл, определено избирам второто. Ако трябва да избирам между малка роля във филм и малка в театъра, ще избера второто. Разбира се, в САЩ театърът е само в Ню Йорк и отчасти в Чикаго, където можеш да правиш пари от него. В Калифорния е по-скоро хоби. Нямам търпение да се върна към театъра, но засега е повече кино. Обожавам предизвикателството на момента, защото в киното и телевизията има дубли, а в театъра не можеш да се повториш.

- Гледате ли български филми? Имате ли любими?

- Дълго време не бях гледал български филми, защото имах няколко разочарования. През 2016 присъствах на премиерата „Докато Ая спеше“ на Цветодар Марков със Стефан Денолюбов и този филм силно ме разклати. Много интригуващ ми се стори „Слава“ на Кристина Грозева и Петър Вълчанов. Гледах и „Вездесъщият“ на Илиян Джевелеков, но ме разочарова. Определено приятна изненада бе „Привличане“ на сценариста и продуцент Яна Маринова и режисьора Мартин Макариев. Това вече е филм в световен стандарт и мащаб, независимо че третира съвсем български проблеми – те са проблеми на младото поколения в цял свят. Общо взето, малко български филми съм гледал напоследък. Имам раздвоено мнение засега.

- Какво е отношението ви към независимото кино?

- Много сериозно и приятелско. Оттам младите таланти започват. То е територията, където всеки може да пробва, без да чака да бъде избран. През последните десетина години американските независими филми са далеч по-силни от блокбъстърите.

- При кои режисьори мечтаете да се снимате?

- Не мечтая да се снимам при определени режисьори. Бих снимал при всеки. Просто искам да снимам. Но би бил изключителен опит да работя с гиганти, като Мартин Скорсезе, Франсис Форд Копола. Откровено казано, неизвестен режисьор може да е по-интригуващ от признати имена. Миналата година работих с младия Уил Уърник във филма му „Следвай ме“. И беше уникално преживяване. Трябва да излезе през лятото. Или талантливият Лъчезар Аврамов. Всеки режисьор е различен, както всеки актьори или процес.

- Какво означава успехът, според вас?

- Успехът е относително понятие. Но, според мен, е признанието на максимален брой зрители. Колкото са по-различни – толкова по-добре. Успехът за актьора е, когато е удовлетворен. Признанието невинаги означава успех. Понякога смятам за успех факта, че съм сготвил на семейството си гозба – вкусно ми е!

- Как определяте живота си?

- Оставил съм на другите да го определят – тези, с които живея, с които другарувам, с които работя. Просто живея живота си. Но, ако трябва някак да го определя, аз съм човек без задръжки, духовно свободен, авантюрист... Може да се каже, че съм песимистично устроен, ако под песимист разбираме добре информиран оптимист. Винаги съм се стремял да живея в реалния свят, защото работя в нереалния. Малките решения в живота си съм ги вземал с главата си, а големите – със сърцето си. Накратко, животът ми е приключение.

Въпросите зададе **Геновева Димитрова**

7 февруари 2019 г.



Повече от спомен...

Румяна Захариева. ***Ръкавици за студената война.*** **Пловдив: Издателска къща *Хермес*, 2018**

Ще започна с това, с което започва и романът на Румяна Захариева, а именно с очакванията. Без да се причислявам към интелектуалците, пък камо ли към софийските интелектуалци, аз наистина очаквах да се срещна тук с един градски роман, каквито в българската литература наистина трудно се срещат. С дивдядовската си баба Тончо Жечев наложи един наратив, който трудно ще бъде преодолян в тази придържаща се към аграрните си литературни традиции страна и доста „софийски" романи показват скока от аграрното към жълтите павета, без да уловят града в неговите урбанистични измерения. Но нека оставим ненаписания роман, който съм очаквала, и да се обърнем към осъществения, който е пред нас.

Книгата на Румяна Захариева ме грабна с първото си изречение: с обещанието, че ще разкаже за лайката и за конските фъшкии. Ние сме от едно поколение, от един град сме, по едно и също време сме събирали лайка за построяването на българския социализъм и сме се подчинявали - или не съвсем, на паролите на пионерската организация. И за мен този роман беше нещо повече от един спомен, той беше спомен за спомена и едно откровение, каквито в българската литература все още няма. Един **роман на инициацията**, откровение за пубертетния преход на момичето. Както при мъжете може да се говори за *възмъжаване*, в случая става въпрос за *възженствяването* на момичето. Но колко по-естествено е да се говори за възмъжаване, дори за мъжко момиче, момчетата винаги са били пример за подражание, а женското просто „не е било стока", и колко по-необичайно е да разкриваш онези вълнения, трепети и душевъзпоминания, които в крайна сметка водят до първия мензис и до първите трепети в областта на гърдите, и някъде гърдите и диафрагмата, някъде в слънчевия сплит. Уникално е в българската литература да се пише роман за женската инициация. Това е един период, в който децата предпочитат да се скрият, да не ги виждат. Също като затворените в себе си буби, които природата оставя толкова дълго на саморазвитие, докато от грозната гъсеничка изскочи красивата пеперуда. Но децата трудно могат да намерят такова скривалище, те са под непрекъснатото наблюдение на възрастните. И нещо повече – върху тях пада огромната преса на обществените изисквания, която се стреми да ги моделира, да ги строява и пребройва.

И така, стигаме до второто ниво на интерпретация: този роман същевременно е **роман за културата на паметта и за колективната памет** – за българската и за родствената памет. И тук вече действието се разпределя върху няколко протагонисти. От една страна, основната протагонистка си остава Мила, не случайно името, ако се напише с малка буква, е характерното обръщение към детето – мила, мило детенце. От друга страна, над нея витае свръхазът на националното и социалистическото възпитание, социалистическият императив с образите за подражание Зоя Космодемянская и Митко Палаузов с тяхната саможертва и Балканджи Йово с Хубава Яна, отново свързани със саможертва, без дори да се рефлектира, че в случая става въпрос за стихотворение на Пенчо Славейков. В книгата на 28 места повествователката споменава колко ѝ се иска да умре за свободата, един идеал, внушаван от социалистическия императив – не за какво да се живее, а за какво да се мре, възпитание в саможертва и саморазрушаване[1]. В своята отвореност и незавършеност дванадесетгодишната Мила копнее за този паметник неръкотворен, същевременно чувства, колко човешки несъвършена е тя, доколко този героизъм не може да се съчетае с настоящето и същевременно колко противоречиво е това настояще, преведено в образите на „маминка" и дядо, на мама и татко, на другите баба и дядо и т.н., и т.н. И тук се появява още един ко-протагонист: **лошата съвест**, която рефлектира на личността, която се обажда винаги, за да напомни за седемте килограма лайка, които трябва да бъдат събрани, или за двадесетте книги, които трябва да бъдат прочетени, или за своите дребни лъжи и прегрешения. Тази „лоша съвест" е един постоянен спътник на Мила и се обажда 22 пъти в романа, но в края на романа просто замълчава и онемява: „За лайката почти вече не мисля, да става, каквото ще, животът ми е станал по-спокоен, откакто вече не мисля за геройства и безсмъртие. Без тях той е много по-приятен".

Основният ко-протагонист обаче в романа се оказва **споменът**, преживян и съ-изживян с родителите, бабите и дедите.

„Опитом се връщам към миналото, слушайки какво ми разказват маминка и дядо. Сегашното беше загърнато в прозрачно-чупливото наметало на разказа им и аз осъзнавах, че колкото повече се стараех да го докосна, толкова по-осезаемо оставах извън него". „Аз бях аз, бях Зоя, бях и Яна, и гласът на маминка – всички заедно".

В определени моменти повествователката оповестява превращението си в мама, в татко: „Моят живот е изтъкан от живота на другите, от това, което те ми разказват". С характерната за дванадесетгодишно дете емпатия, Мила поема и онагледява в себе си семейната традиция, разсъждава върху нея, сравнява я с лозунгите на комунистическата идеология, диктувани по радиото, опитва се да подреди малката в голямата история и по този начин, чрез емпатия и рефлексия, стига до едно собственоръчно преосмисляне на историческия наратив. Тук трябва да отбележим, че радиото, високоговорителят е също един от ко-протагонистите на спомена в романа, който набива на висок глас „до втръсване" слоганите на новото възпитание: *капиталисти, фашисти, комунисти, студена война, грам-стотинка-сантиметър* и т.н. А преосмислянето на историята се онагледява чрез новите думи, които малката Мила трябва да разбере и осмисли, създавайки си нов речник на социалистическия пионер: „Това май беше най-страшното, което можеше да бъде един човек: капиталист! По примера на дядо, бях разбрала значението на тази дума. *Капиталист е, който пие, бие жена си и никога няма пари в джоба си.* И се срамувах, че си имаме капиталист в семейството." „*Патриот е един глупак, който се връща от Америка със сандък книги, вместо с пари...*" Тук вече и аз съм доволна, че си намерих идентификационен модел за патриот.

Личната семейна история се вписва не безпроблемно в общата, общоевропейската и световната история: единият дядо бил в Америка, другият в Германия, чичовци също по Америките; единият дядо си отрязал пръста, за да не бъде мобилизиран, прадядото пък впрегнал дванадесетгодишната си дъщеря с ралото, тъй като синовете му заминали по войни и по чужбини. Кое е добро и кое е лошо и как се подрежда пъзелът на историята в едно отворено минало и също толкова проветриво настояще?

В културологията се говори за „плаваща дупка" в осмислянето на историческия процес, едно понятие, създадено от Ян Вансина[2] и обозначаващо периода между настоящето и обхванатия от историографията период, между живия спомен на поколенията и сакрализирания спомен за „началата" на културната памет. Смята се, че тази плаваща дупка обхваща периода на около три до четири поколения, един времеви хоризонт между 80 и 120 години, времето, в което историята се предава по комуникативен начин чрез разкази на деди и прадеди. Паметта за „историческото знание рядко излиза от границите на няколко поколения" (Schott 1968: 172), за да се прелее в културната памет. Именно това е нормалното състояние на колективното историческо съзнание. И именно към тази „плаваща дупка" са насочени спомените на повествователката на романа „Ръкавици за студената война". Споменът, обхващащ почти четири поколения, изпълващ „плаващата дупка" на историята с разказите, които с времето се прегрупират, размиват и преосмислят: докато в началото дядото е лошият, капиталистът, с времето и с осмислянето на понятията, светът се пренарежда, нещата загубват чернобелите си измерения и получават пъстротата на изживян и споделен спомен, нанесен в „речника на лятната ваканция", за който не бива да се ползват общодостъпните речници: капиталист, светица, опозиция, патриот... Именно по този комуникативен път, чрез разказите на родителите и на бабите, чрез емпатията на превращението, когато повествователката вече не е тя, а дванадесетгодишната баба, водеща ралото, или седемгодишната прабаба Златка, преживяла черкезкото нападение през 1878 г., споменът придобива тяло, облича се и се налива, и се подрежда в рамките на определена ценностна система, която се сформира в продължение на романа, отхвърля дадени ценности, създава си нови. Самата повествователка признава, че нейният живот е изтъкан от живота на другите, от това, което те ѝ разказват. Защото, както е казал още Св. Августин, „памет е настоящето на миналото", а това настояще по един невероятен начин зависи именно от *настоящето* и води към бъдещето. И тук съветът на дядото е пътеводещ: „На света му трябват дипломати, чедо, герои си имаме колкото щеш!"

Накрая стигаме до най-важния протагонист на действието, **езикът** на Румяна Захариева, който ни води през цялата събитийност и който подрежда и поставя всичко на неговото място: „Всичко зависи от думите", това не случайно са последните думи на романа. И Румяна Захариева не само ни изненадва, тя ни слисва с невероятното боравене на този език, на който не е писала от десетилетия, с невероятното богатство и владеене на „езиковите игри" на епохите, както би казал Лудвиг Витгенщайн. Тук е командният език на социалистическото ни минало в неговата оскъдност и парадност, „грам, стотинка, сантиметър", петгодишен план в съкратени срокове, рапорт даден, рапорт приет, командите на дружинните ръководители и безмълвието и шушукането на онези малки буби, от които скоро трябва да разперят крила пеперудите. Но тук е и един почти митологичен размах на езика, който разкрива поезията на живота и на тялото и който ни води през целия роман през красотата на ежедневните дейности и тяхното отражение в космически план. Тук е „спасеният език" на Румяна Захариева.

„Свечерява се. Шишарките по върховете на боровете докосват тънката небесна кожица над главите ни. Тя е нежна и чувствителна, а боднат ли я връхчетата на дърветата, от небето потича кръв: виолетова, розова, синьо-червена".

Но в това космическо измерение естествено се включва и сдържаният хумор на повествователката, която парира прекаления патос, разкривайки красотата и богатството на „българската сватба" чрез инфаркта на германския женик, който не могъл да преживее шока от подробните „дари", когато стигнал до „сутиен-корсаж H G 56 за леля Стоянка, трета братовчедка на татко, т.е. на бащата на булката". Всъщност, подробните и филигранни описания на „българската сватба" с нарамените пешкири, ризи, нощници и други чеизи, които онагледяват богатството от степени на родство, сватба, която е в състояние да блокира цялото градско движение, ми напомниха в тяхната подробност до най-дребния детайл на картини на Йеронимус Бош или Питър Брьогел. А езиковият рисунък на пияния дядо Поп, освещаващ всяка сутрин кръчмата, катастрофирал с велосипеда си, с объркана коза, разтворен куфар и заплетено във велосипеда расо, „спасяван" от хорски срам от баба попадия, е достоен за перото и на Илия Бешков. Или потъналото в ежегодната лятна шетня на подготовка на „зимнина" село – варене на сладка, конфитюри, консерви – което малкото дете свързва с предупрежденията по радиото и решава да се включи в тази подготовка, като изплете ръкавици „за студената война". И тук вече можем да завършим и с едно кръшно българско хоро, каквито са много актуални сега и се ширят от рилските езера през Пирин и площадите, та чак до виенските паркети, достойни за художници като Брьогел и Бешков и за писателки като Румяна Захариева.

Пенка Ангелова

[1] И ако някой реши да ми противоречи, че не е имало такива внушения, нима да изброявам многото балади и препоръчителна литература за детска и младежка саможертва, да не цитирам строфа от познатия химн на Русе: „Русе, ти наша си гордост, за тебе ние със достойнство ще умрем!" Винаги съм се питала защо трябва да умираме, а не да живеем за този град.

[2] Vansina, Jan (1985): Oral Traditio as History, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.



Животът и смъртта на един отразен образ

Иво Милев. ***Животът и смъртта на Людмила Живкова. Биография.*** **Издателство СЕНС, 2018 г. 734 стр.**

Зърнах тази солидна и натрапчиво бяла книга по време на Коледния книжен панаир. Авторът ми беше непознат, но героят на биографичната книга, отбелязан с огнено червени букви, е известен на почти всеки. Опитвам се да следя историческата книжнина, а личността на Людмила Живкова е важна за познаването на „зрелия социализъм". Подходих с известно колебание към монументалното заглавие, преднамерената белота и обичайните цитати на задната корица (Богомил Райнов, Светлин Русев, Любомир Лечев и Александър Фол). На интернет страницата[1], която издателите на биографията са създали с отработен ПР жест, любопитният читател може да намери информация за автора, за пътя му към Людмила Живкова, отзиви за книгата, както и серия от интервюта на биографа пред различни медии („Телеграф", „Стандарт", интернет изданието „Актуално" и БНР пред Силвия Чолева[2]. И, разбира се, да му се натрапи леко дразнещият етикет „ултимативната биография".

Иво Милев се представя като автор на художествена и биографична проза, с хуманитарно и правно образование (езиковата гимназия в Ловеч, Софийски университет) и с продуцентски ангажименти в киноиндустрията, насред които се поражда и интересът му към Людмила Живкова.

В интервютата, където говори за мотивацията си да пише за Людмила Живкова, Иво Милев подчертава „противоречивото ѝ присъствие", деформирано от сянката на баща ѝ, „наистина Шекспировия сюжет" на нейната човешка драма и съдба. Но прави и по-борбени акценти. Пред „Телеграф" и „Стандарт" защитава правото да се говори и осмисля миналото по трезв, а не предубеден начин, като чрез труда си търси компенсация за онеправданите досега исторически гласове: *Най-малкото става дума за някаква невъзможна „реставрация". Говоря за зрял поглед към миналото...* („Телеграф")

Именно балансът между драмата на личността и описанието на социалната и интелектуална среда на израстването ѝ би трябвало да направи една добра биография. В търсенето на тази пресечна точка дойде и желанието ми да прочета книгата. Вдъхновеният предговор ми даде нови сили да захвана повечето от 700 стр., а цитатът от дневника на карикатуриста Тодор Цонев, направен непосредствено след смъртта на Людмила Живкова, с прорицанието си направо ме въодушеви.

Все пак (сам съм изненадан), нещо ми е малко мъчно! Май че беше нещастно това момиче... Нещо пресилено, неспокойно имаше в нея... Защо ли му трябваше всичко това?... Тя бълваше мислите си като машина и се въртеше все в омагьосания кръг на затворените си мисли, в които нямаше ни хоризонт, ни перспектива. Отрицателното и положителното в нея се уравновесяваха до непреодолимост. А това беше, все едно, също преждевременна смърт...[3]

Показателно за амбицията на биографа, но най-вече за последователното усилие, което е вложил, е солидният справочен материал в края на тома. Използваната литература обхваща като че ли всички възможни източници на информация и факти около Людмила Живкова: 1) морето от мемоари, посветени на нея – от най-близките до сравнително периферни свидетели; 2) многото теософски, езотерични, философски и религиозни традиции, които (предполагаме) са оказали влияние върху нея; 3) голямото количество служебни архиви, завещани от дейността ѝ в Комитета за култура, както и следи от живота ѝ в архива на ДС; и 4) представителна извадка от научни и биографични изследвания както върху самата Людмила, така и върху по-общия социален и интелектуален контекст от втората половина на XX в.

Единствената липса, за която и Иво Милев съжалява, е ползването на личния ѝ архив, съхраняван от семейство Живкови.

Структурата на изложението следва хронологията и житейското изграждане на Людмила Живкова – бащата и майката, рождението, ранните години, годините на учение, избори, странстване, началото на пътя, пътят и неговият край. Тук няма да се впускам в описание на фактите и срещите, а ще се опитам да отлича някои от основните похвати в разказа на биографа и до каква степен те ни дават правдоподобна картина за Людмила Живкова и нейната роля в интелектуалния и социален живот на НРБ от 60-те до 80-те години. Както и да спомена някои, според мен, изтървани изследователски шансове.

Интелектуалното алиби и широката амбициозна програма на младата Живкова Иво Милев вижда във възстановяването на разкъсаната през годините на „революционното насилие", на сталинизма и на идеологическите крайности национална памет и плът. Позовавайки се на Георги Марков (*Нито чехите, нито унгарците, нито поляците познаваха в първите десет години след войната онази безумна вакханалия на терор и насилие, която познаваха българите*), авторът прави смела и директна аналогия между него и оформящите се схващания на Живкова - желанието ѝ да заличи годините на разкъсване и терор, които Марков така проникновено описва. *За целия този период* [студентските години и научната кариера – б. м.] *тя иска да докаже на себе си, на него, на света и на баща си, че България може да бъде променена, така че констатациите на Марков да останат само тежка, безславна история.*

Съвсем удачно Иво Милев ползва изследването на Ивайло Знеполски („Как се променят нещата?"), за да обрисува интелектуалната среда, в която Людмила Живкова се озовава по време на студентството и по-късните си научни занимания сред изгряващи авторитети, като Николай Генчев, Александър Фол и Илчо Димитров... *Ранният Маркс, с неговото разбиране за отчуждението, за хармоничното развитие на човека и възможността за неговото усъвършенстване, ролята на естетическото ще станат основни и в опитите на Людмила да намери ключа към реформа на системата на реалния социализъм, която сама е попаднала в безизходица ... да използва ортодоксални елементи в аргументацията си, за да изрази и мотивира неортодоксални позиции*, както прави Желю Желев още през 1962 г.

Този жест на разказвача - механичното прехвърляне на автентични интелектуални настроения, рефлекси, идейни системи, теории или пък модели на поведение и разпознаването им като премислени убеждения и интелектуална програма в лицето на Людмила Живкова - ще прерасне в повтаряща се схема с различна степен на убедителност в последвалите епизоди от разгръщащия се жизнен път на Людмила Живкова.

Тези влияния и „избори", както ги озаглавява Иво Милев, са от различен регистър. Определяща е срещата на „Мила" с д-р Георги Лозанов (под негово влияние попада и Мара Малеева), който я въвежда в йога и източните философии, парапсихологията, ясновидството. Лозанов сближава Людмила с Ванга, която изследва. Показателни за обсесивната му личност и интелектуална натрапчивост е запознанството им - причаквал я пред жилищната ѝ кооперация. След сближаването им през 1966 г. се основава Държавният научноизследователски институт по сугестология. *Учението като мислен контакт между учител и ученик, йогийски техники, практики на релаксация, където се достига до свободно състояние на съзнанието... Така мозъкът е освободен от напрежението и стреса, поставящи му бариери, и може да попива като гъба.*

Да попива като гъба. Всичко се случва без усилие... Тази метафора удобно приляга на много от увлеченията на Людмила Живкова по разни мисловни движения, интелектуални моди и субкултури. А и нейният придворен рефлекс – да ѝ се „получават нещата" във всяка една сфера – създават лъжливо впечатление за успех и център, в който стои тя.[4] *Кариерата на Дойнов в стопанското управление с прилагането на нови кибернетични подходи времево ще съвпадне с кариерата на Живкова в културната сфера, а нейната входна виза там ще бъдат същите нови за България и нейните доморасли властници управленски кибернетични методи за управление и вземане на решения.*

В светския и политически пласт на живота ѝ, освен Дойнов и НТР, важни се оказват срещите ѝ с иранската императрица Фарах Реза през 1974 г. (красива и образована азербайджанка - [по този повод има много показателна снимка на императрицата и Людмила, където не е трудно да се различи по-бляскавият оригинал от търсеното отражение... ефект на снимката, нищо повече]), по-късно с мексиканската президентша, с Индира Ганди. Когато посещава Иран, Людмила Живкова се вдъхновява истински от направеното там по повод 2400 години от основаването на Персия. Според цитирания Петър Младенов, тя много се впечатлява и от спектакъла „Звук и светлина", пренесен по-късно във Велико Търново заедно с честването на 1300 години България.

От друг порядък, но в същата схема на идеен пренос (чрез които се мотивира дълбочината на Людмилините идеи), са интелектуалните връзки, които биографът хвърля между Людмила Живкова и Гьоте-Шилер, например. Разсъждавайки върху идеите им за потисническия характер на модерната държава, която унищожава индивидуалността, Милев прави аналогия със ситуацията на Людмила, като я превръща в изконен противник на тоталитарната държава - еманация на модерната система за обезличаване. *Така се получава капанът на всички системи за обществено щастие. Същият капан, в който е попаднал и комунизмът като всеобща рецепта за щастие. Едва ли би било за Живкова трудно да разпознае в тези думи реалността на епохата си и света...* Но също така, тя виждала и кризата у западните капиталистически общества, където пък доминира сетивността, консуматорството (ако в социализма доминира студеният тоталитарен разум на историята). Людмила следва мотото на Шилер за висшето изкуство като единствено способно да *създаде идеала от съюза на възможното с необходимото.* Всичко това прелива в самобитния, нашенски образ на *Орфизма, една аристократична религия за избрани, която изпълнява своето предназначение, като дава вяра в безсмъртието на душата и възможността на един вечно завръщаш се живот*.

Богомилството било несъвършено в това отношение, защото *предлага рецепта за личностно спасение сред масите, но не може да реализира социално програмата си. Комунизмът и неговата революция изпълняват социалната си рецепта, но унищожават индивида. Във вечно завръщащите се исторически дилеми* [между колектива и индивида – б. м.], *обнадеждаващото, според разбиранията на Людмила, е, че движението се извършва спираловидно и е винаги един спирален път нагоре и встрани - с нови променливи и нови възможности. Отговорността на човека е да ги реализира, още повече, ако този човек притежава политическите възможности за това. А това вече е национално отговорна мисия!*, възкликва авторът.

С напредването по „пътя", все по-доминиращи в живота на Людмила стават теософските и окултни системи на Блаватска, Рьорих, Орбиндо или, накратко, Учителите. Натежават и по страниците на книгата. Тук биографът старателно и задълбочено ни ориентира в житейските траектории на семейство Рьорих и идейните превъплъщения на теософията, учението агни йога, организационните им форми и съдба – съществен принос на биографията. Важното за Людмила Живкова е, че тя е трайно спечелена за идеологията и фразеологията на техните мисловни системи и практики. *Хармонично развитата личност означава хармонизиране и поставяне в равновесие на трите компонента на личността - рационален, емоционален и волеви. Запазването на равновесието между рационалното и емоционалното в човешката личност води до пробуждането на волевите процеси в личността, слага началото на действителното пробуждане и реализация на творческото духовно начало на човека,* вярва Людмила Живкова. Този светоглед трябва да проникне във всички обществени сфери през изкуството и образованието, труда, ежедневието, институциите - онова общо понятие за културата като облагороденост, което учени като Александър Фол развиват.

Както точно обобщава Иво Милев, благодарение на общуването си с разни идеи и традиции, с езотериката и тайните учения, с интелектуалците около нея (най-вече Фол), *Към края на 70-те тя вече има оформен собствен светоглед и система от разбирания, собствена доктрина, която е приложима навсякъде и може да даде отговор на всеки въпрос. Доктрината ѝ е всеобхватна, практическата ѝ част се гради на йерархия на ценности, в чиято наличност Людмила не се съмнява, в този смисъл е йерархизирана и може да бъде изтълкувана като нетолерантна.*

Това са само някои от многото влияния, които книгата убедено каталогизира, а тук ги посочвам бегло (може би и подвеждащо), за да илюстрират различните етажи от изявата на Людмила - политически, управленски, интелектуални, религиозни, та чак до ежедневния стил на живот. Поднесена през думите на Шилер, на Гьоте, Дюи, Орбиндо, Генчев, Димитров, Жечев, Куюмджиев и др., Людмила изглежда исторически и идейно разбираема. Погледната през думите на Учителите, изглежда тавтологична, екзотична и непрозрачна. Огледана през действията и свидетелствата на бюрократите и институциите, които гради, изглежда използвана[5]. Людмила започва да се оформя в читателското ми въображение като един вторичен продукт, упорит и амбициозен в търсенията си лаик, облечен във власт. Интелектуалното всеядство, което в днешния ден доста удобно се сближава с всеядната мода, ню ейдж еклектиката и „синтеза". А през очите на дистанцирания свидетел Рената Волф, интервюирала Живкова, София и хотел „Москва" са потискащо сиви, а Людмила е „ужасно сурова и студена жена".

Този донякъде трудно удържан интелектуален и личностен образ би могъл да устои единствено, ако повествованието се опре на трагичната предопределеност на героя - въпреки обстоятелствата, дългът е изпълнен и жертвата е направена в името на идеала. За да може, след смъртта на Людмила Живкова, Тончо Жечев красиво да жалее по нейната *готовност за вграждане в обновлението и строителството на съвременната българска култура... онази необходима доза нереализъм, необходими за всички велики дела*. В този ключ се рисува и трагичната развръзка на живота на Людмила Живкова, където би трябвало да се оформи нейният ултимативен образ – неразбрана, наранена, предадена от собствения си баща, тя не намира поддръжка и изоставена от всички, тлее в изтощение. Колко силно разказът се идентифицира с този герой показва един дребен епизод, в който Богомил Райнов критикува публичните изяви на Живкова – викането, честото използване на „трябва", „длъжни"... и който предизвиква автора да заключи: *Често ще падат* [семената, които Л. пръска – б. м.] *върху суха и неблагодатна почва, но някъде те ще покълнат и така с времето ще дават все по-богат и богат урожай. Никога в новата история на България не са произнасяни по-ясни, категорични и точни послания и никога подобни не са срещали по-отявлено неразбиране и неприемане.*

Този ключ към финалната развръзка отваря и темата за „враговете" на Людмила – палачите на жертвата. Заобиколена от догматици, бюрократи-зложелатели, от подозрителната и „всемогъща ДС", ревнувана от съветските лидери, в края на дните си тя започва да изглежда трагично обречена. Този свръх амбициозен, но исторически абстрактен образ все пак заглушава и прави почти невидими в хода на повествованието реалността на институционалната и догматична инерция, личностните и идейните опоненти, аргументите и живите алтернативи на делата и ролята на Людмила Живкова в тогавашното общество. Губи се и значимостта на някои реални постижения, за които тя има своя дан[6]. Съвсем бегло се споменават някои от съвременните критици на Людмила Живкова в рубриката на *Народна култура* „Красотата на нашия живот" - статия на Иван Стефанов „Възпитание чрез изкуството..." (*Народна култура*, бр. 3, 12.01.1974 г.), на Иван Славов (бр. 9, 23.02.1974), който предупреждава, че планираната от Комитета по култура система може да се превърне в „естетически тероризъм". Именно тук, според мен, е пропуснатият шанс на книгата да изгради плътен социален контекст на мисленото и случващото се около Людмила Живкова. Към този дефект може да се допълни и рядкото, но отчетливо раздразнение и прибързано отхвърляне на позициите на автори, пишещи в най-ново време по темата – Знеполски, Хранова, Никола Георгиев, Иван Еленков. Обвинява ги в предубеденост и опаковане на случилото се в готови концепции и идеологии.

Не мога обаче да оспоря усилията на автора в тази мащабна книга да въвлече обилния изследователски материал, да проследи многостранните, та даже хаотични увлечения на Людмила Живкова, за да има възможност усърдният читател сам да направи независима или дори обратна на авторовия оценъчен тон интерпретация. Именно разказването на огромния информационен корпус и направените връзки е голямото достойнство на книгата. То ме удържá като читател и подтикна да напиша настоящия текст. Подхрани и моята оценка. Старателно обработените източници, съчетани със собствените ми интуиции и по-общи знания, ме навеждa убедено към мисълта, че драмата на Людмила Живкова е по-скоро пример за интелектуална посредственост и липса на средоточие, завихрени в институционалната и властова тежест на Дъщерята на Тодор Живков. В тази силна гравитационна вълна са увлечени много различни герои, сегашни и минали, идеи и идеологии, лични и групови проекти, успехи и провали, огромни институции. Можем да я видим и като размах, граничещ с произвол, властова аномалия, но не и като личностно ядро на културните и интелектуални процеси в НРБ от онези две десетилетия.

Димитър Димов

Димитър Димов (1977, Бургас) е магистър по социална и културна антропология в Софийския университет. Работи в Център за академични изследвания, София, и Институт за изследване на близкото минало. Интересува се от социална и устна история на XX век.

[1] https://www.ludmilajivkova.com

[2] Интервютата са показателни за нюансираните жаргони, през които можем да четем текста му. https://www.ludmilajivkova.com/intervyuta-ivo-milev

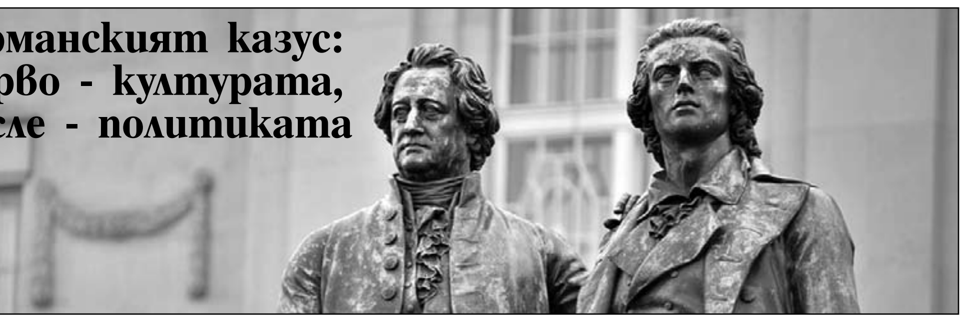
[3] Иво Милев, Животът и смъртта на Людмила Живкова, София: СЕНС, 2018.

[4] Николай Тодоров я цитира в Дневника си „Какво става, др. Тодоров, сега всички се надпреварват да си приписват заслуги, че са ме насочили тук и там. Аз сама си програмирах всичко, никому не дължа своето развитие" (цит. от стр. 125).

[5] Цитат от нейно изказване: "Има хора, които направо саботират дейността на новото ръководство или несъзнателно не си изпълняват задълженията; има хора, които не са на равнището на задачите, които се поставят в тази сфера... Не се знае кой пие и кой плаща в този Комитет. В кабинета на др. Левчев, не знам за какъв период от време, са се похарчили 300 лв. за напитки. На какво прилича това, др. Левчев!"

[6] Опазването на историческия център на София, например. Биографът отрежда прекалено малко място на този реален конфликт. Въобще не идентифицира страните в него и как се разрешава.

В следващия брой



Германският казус: първо - културата, после - политиката

Многото разклонения на либерализма

„Може ли демокрацията да работи? Кратка история на радикалните идеи - от Древна Атина до наши дни"
(Can Democracy Work?: A Short History of a Radical Idea, from Ancient Athens to Our World)
Джеймс Милър
***Farrar, Straus and Giroux*, 306 стр., $27.00**

„Загубената история на либерализма: От Древен Рим до XXI век"
(The Lost History of Liberalism: From Ancient Rome to the Twenty-First Century)
Хелена Розенблат
***Princeton University Press*, 348 стр., $35.00**

„За духа на правата"
(On the Spirit of Rights)
Дан Еделщайн
***University of Chicago Press*, 325 стр., $40.00**

Падането на комунизма не доведе след себе си до край на историята, но, поне за кратко, успя да наложи един вид международен консенсус. Успя ли една конкретна социална и политическа система да се докаже по-висша от останалите, макар и по трудния начин? Очевидно отговорът е да. Тази система е онова, което може да се нарече либералния идеал, изграден около понятията за представителна демокрация, права на човека, капитализъм, основан на свободния пазар; плюс стабилна мрежа за социална сигурност. Макар и тази система да не се оказа неизбежното, спокойно, постисторическо бъдеще на човечеството, както предвиждаше Франсис Фукуяма в есето си от 1989 година, тя поне бе поставена като цел, към която да се стреми цялото човечество.

Този консенсус изглежда се задържа дори след кървавото разпадане на Югославия и атаките от 11 септември, но в днешно време се пропуква. Из целия свят десни популистки политици печелят избори, като демагогски предупреждават, че представителната демокрация и политиките за човешки права са твърде слаби, за да могат да защитят отрудените местни семейства от заплахите отвъд националните граници – особено що се отнася до терористите и вълните мигранти. В същото време, надигащото се социалистическо ляво набира последователи, предупреждавайки, че либералната социална демокрация е прекалено крехка, за да защитава обикновените хора от все по-разрушителните сили на глобалния капитализъм. Въпреки че днешните идеологически разделения не са така големи, както през 30-те години на XX век, те са много по-отчетливи в сравнение с който и да било момент след Студената война.

Както винаги, щом идеологическият пейзаж се промени, се променя и усещането ни за неговата история. Да вземем например темата за правата на човека. През далечната 2007 година – преди финансовата криза, преди президента Тръмп – историчката Лин Хънт[1] публикува новаторско проучване, според което възходът на човешките права е бил неизбежен. Тя твърди, че е трябвало да мине известно време, в което понятието да добие пълната си и завършена форма. Но щом това се е случило през XVIII век, „булдозерната сила на революционната логика на правата" неудържимо го изтласкала напред.

След три изпълнени със събития години Самюел Мойн директно предизвиква теорията на Хънт. В „Последната утопия: правата на човека в историята"[2] Мойн заявява, че в ново време политиката за правата на човека съвсем не следва неизбежния път, а по-скоро се слива със съвременната им форма и придобива актуалното им значение през 70-те години на XX век благодарение на загубената вяра в социализма, национализма, антиколониалните борби и интернационализма, представен от Обединените нации. Миналата година новата книга на Мойн „Недостатъчно"[3] продължи разглеждането на въпроса, намеквайки, че съвременният активизъм за правата на човека служи също така и за целите на „неолибералния" пазарен фундаментализъм. Този активизъм може и да прави пазарните политики по-хуманни, но не допринася почти с нищо по отношение на справяне с огромното неравенство, което тези политики произвеждат, а не на последно място и отклонява политическата енергия от подобни опити за промяна.

Всяка от трите книги, които предстои да разгледаме - „Може ли демокрацията да работи? Кратка история на радикалните идеи - от Древна Атина до наши дни" на Джеймс Милър, „Загубената история на либерализма: От Древен Рим до XXI век" на Хелена Розенблат и „За духа на правата" на Дан Еделщайн - се опитва наново да защити отделни елементи на либералния идеал, но с изострено усещане за неговата нестабилност и факторите, от които зависи историческото му развитие.

Джеймс Милър, чиито предишни трудове са на теми от политическа философия до история на рокендрола и дори включват биография на Мишел Фуко, предлага примамливо, широко достъпно описание на демокрацията от Древна Гърция до наши дни. Хелена Розенблат, историк на европейската политическа мисъл, която пише по-академично, защитава тезата, че либерализмът е напълно неразбран от почти всички и предлага да изясни ситуацията, като се върне към дълбоките му корени, простиращи се чак до Древен Рим. Дан Еделщайн, литературовед, който пише важни студии за Просвещението и Френската революция, се заема да разнищи тезата на Мойн за произхода на човешките права и предлага собствена оригинална интерпретация. И тримата автори със завидна яснота водят читателя си през огромното количество труден материал.

Изумително е, че въпреки различните си подходи към поставената задача, и тримата търсят вдъхновение от едно и също място: Франция по време на революцията. Предишни трудове по история на либералната пазарна демокрация обикновено търсят произхода и най-пълното й проявление в англо-американската политическа традиция, като отделят специално внимание на английския политически писател от XVII век Джон Лок. Неговите твърдения, че човек по рождение има право на живот, свобода и собственост, а също и право да се противопоставя на тиранията, лесно се обозначават като начална точка за съвременния либерален идеал.

Трите книги разглеждат континентална Европа като място на велики либерални надежди, но дори още по-велики, направо катастрофални, провали: Големият терор[4] във Франция, фашизмът и редица други проявления на политическия екстремизъм. Милър, Розенблат и Еделщайн ни приканват да загърбим онова, което Еделщайн нарича „странната и нетипична" англо-американска история. Милър почти не споменава Лок, а Розенблат и Еделщайн опитват да го свалят от пиедестала, на който е издигнат от предишните историци. Розенблат категорично заявява, че **„либерализмът дължи произхода си на Френската революция"**.

Разглеждани заедно, и трите книги внушават, че западната либерална традиция може наистина да има необходимите сили и ресурси, за да се справи с политическите бури, които се очертават. Но не бива да смесваме тази традиция с по-ограничения набор предимно англо-американски идеи, които удобно са посочени за сърцевината и наречени (според Розенблат погрешно) „класически либерализъм". И тримата очевидно смятат, че тази по-ограничена традиция твърде много се занимава с индивидуалните права – най-вече икономическите – вместо с общото благо. Че тя не е обърнала достатъчно внимание на моралните ценности и образование и не е направила необходимото да окуражи широкото участие в демокрацията. Подобни аргументи не са никак нови, но

> **Изумително е, че въпреки различните си подходи към поставената задача, и тримата търсят вдъхновение от едно и също място: Франция по време на революцията. Предишни трудове по история на либералната пазарна демокрация обикновено търсят произхода и най-пълното й проявление в англо-американската политическа традиция, като отделят специално внимание на английския политически писател от XVII век Джон Лок.**

книгите предлагат внушителни нови доказателства и анализи. **А в момент като този, когато либералната демокрация се показва по-устойчива във Франция и Германия (дори с настоящите им проблеми), отколкото във Великобритания с „Брекзит" и Америка на президента Тръмп, търсенето на източници на вдъхновение от континента е доста навременно**.

За Джеймс Милър, ветеран от протестите през 60-те години на XX век и активист на организацията „Студенти за демократично общество", демократичният идеал позволява на хората не само да гласуват за представители, но да участват колкото е възможно по-активно в управлението. Именно затова започва книгата си „Може ли демокрацията да работи? Кратка история на радикалните идеи" с Атина, първият голям експеримент с пряката демокрация. В същото време атинският град-държава ограничава понятието „гражданин" до свободното мъжко малцинство и налага „пълното подчинение на индивида на обществото". И по отношение на това, Милър далеч не е толкова ентусиазиран. Атина не дава началото на продължителна демократична традиция. В крайна сметка, демокрацията като понятие изпада в забвение векове наред, които за повечето водещи западни анализатори обхващат и времето на американските бащи основатели, които я смятат за малко по-различна от управлението на тълпата. Америка, припомня ни Милър, не е основана като демокрация, а като република, в която белият елит ще ограничава непокорните изблици на тълпата. Едва с Френската революция идеалът за егалитарно управление, в което хората активно участват, отново излиза на преден план. Тук Милър изтъква градското движение на санкюлотите, които за кратко превръщат местните избирателни окръзи на някои френски градове в демократични събрания, отворени за всички мъже, които се събират на постоянни заседания. Милър пише с особено възхищение за проектоконституцията на маркиз дьо Кондорсе от 1793 година, която дава безпрецедентна власт на местните съвети да се противопоставят и да ограничават действията на националната законодателна власт (проектът никога не е одобрен, камо ли приет).

Милър твърди, че този френски план представлява може би най-обещаващият модел на демокрация, който някога е бил измислян. В няколко кратки и ясни глави той го представя като модел, спрямо който да се сравняват различните по-късни опити за предоставяне на по-големи възможности на гражданите за участие в управлението. Тези опити включват британското Чартистко движение от 30-те и 40-те години на XIX век, Парижката комуна от 1871 година, а на Запад дори надеждите от началото на XX век, че проучването на общественото мнение може да предостави на обикновените хора политически глас. Милър също отчита, че в днешно време дълбоките социални промени поставят демократичния идеал в още по-голяма опасност отпреди. Увеличаването на неравенствата възпрепятства възможността хората да бъдат чути; правителствената непрозрачност ги лишава от необходимата информация за политическо участие; а в епохата на глобализацията много от най-належащите проблеми, като промените в климата, изискват глобални, а не локални решения.

Настоящото тежко положение в Америка кара Милър (вдъхновен от Франсис Скот Фицджералд) да пише разпалено, изпълнен с тревога: „Демокрацията в Америка често прилича на изплъзваща се фантазия, която е извън досега ни, невъзможна за осъществяване, докато бардовете й, хванати в капана на собствените си предразсъдъци, са „непрестанно отнасяни назад в миналото[5]". Но въпреки това, той изразява надеждата си, че някаква версия на идеала на Кондорсе за местна демокрация, която може да налага ограничения на националното правителство, може все пак да продължава да вдъхновява съвременните демократични движения.

В амбициозното изследване на Хелена Розенблат „Загубената история на либерализма: От Древен Рим до XXI век" преминаваме от проблемната история на демокрацията към проблемната история на либерализма. Разбира се, самата дума е поначало объркваща. В Америка тя най-общо означава нещо бегло, свързано с европейската социална демокрация. В Европа се доближава до американския пазарен консерватизъм.

„Неолиберализъм" (преди да се сдобие със сегашното си значение на пазарен фундаментализъм) в Америка най-често се свързваше с група демократи от обкръжението на сенатор Гари Харт, които настояваха за реформи. Освен това, съществува „класически либерализъм", под който учените разбират, по думите на историка Айзък Крамник, „съвременна, социоцентрична, индивидуалистична идеология, основана на принципа на конкуренцията, която акцентира върху личните права" – идеология зад laisser faire капитализма. Те проследяват произхода й до Великобритания от епохата на ранното Ново време, като отделят особено внимание на Джон Лок.

Точно в последната дефиниция се прицелва Розенблат. Тя започва, като отбелязва, че в Древен Рим **термините „либерал" и „либералност" (*liberalitas*) нямат нищо общо със свободата на индивида, а означават благородна, възвишена щедрост и носят силни морални конотации.** През XVIII век „либералност" започва да се асоциира с липса на предразсъдъци, особено религиозни. Думата „либерализъм", която означава кохерентна система от идеи, се появява чак през XIX век, като първото й значение е обща към принципите на традиционната религия и монархия. Лок никога не е наричал себе си „либерал".

Повечето от този материал е добре известен, но Розенблат го използва, за да изгради тезата си, че дори през XIX век предполагаемият разцвет на „класическия либерализъм", индивидуалистичната laisser faire идеология, за която много учени говорят през последните десетилетия, на практика не е съществувал в никаква кохерентна форма. Но макар и някои философи и писатели почти да я описват (Фредерик Бастиа във Франция, Джон Принс-Смит в Германия), повечето самопровъзгласили се „либерали" не успяват. Джон Стюарт Мил, авторът на „За свободата", се доближава до социализма в много от мненията си и смята термина „либерал" по-скоро за безсмислен („либералите включват всеки нюанс на политическото мнение").

Според Розенблат, доколкото е съществувало осъзнато „либерално" движение, то не се е намирало на Британските острови или в Америка, а на европейския континент по времето на Френската революция. Макар и да е уважавал правата на човека, този либерализъм е морализаторски, елитарен и се занимава с класическия философски въпрос как да се създаде устойчив, издръжлив и умерен режим. Във Франция швейцарският мислител Бенжамен Констан и Жермен дьо Стал[6], станала известна към края на Революцията, развиват политическа програма, която остава много по-сродна с първите значения на „свобода", наблягайки на покровителственото „управление на най-добрите". През XIX век немските мислители стават предводители на движението, като развиват „либерална" протестантска теология, с цел и икономически идеи, предхождащи политиките на съвременните социални държави. Тези самопровъзгласили се либерали, пише Розенблат, подчертано не са демократи. Те нямат доверие на обикновения човек и се борят за ограничено право на глас. Освен това, не са и либертарианци. Те не смятат собствеността за основно право и макар и да предупреждават, че правителството може да се превърне в тиранин, по никакъв начин не се борят за ограничаване правомощията му. Констан защитава свободата в икономическата сфера, но много други не го правят.

До края на XIX век хората, които наричат себе си либерали, почти си стискат ръцете по въпроса за демокрацията, но остават дълбоко разделени по други теми, включително за laisser faire икономиката. Изтъкнати членове на британската либерална партия като Ленард Хобхауз дори твърдят, че „истинският социализъм служи за доизграждане, а не за унищожаване на водещите либерални идеали". И докато едни либерали заклеймяват европейския империализъм, други защитават негов вариант, който да разпространява „цивилизацията" до всички невежи хора по земното кълбо. Мнозина защитават евгениката и се противопоставят на избирателното право на жените. Обединяващите фактори, доколкото ги съществуват, си остават силното морализаторство и акцентът върху образованието, за което се смята, че има съществена роля в политическия прогрес. Същите тези фактори се налагат и в американския либерализъм, оформил се в началото на XX век под влиянието на Удроу Уилсън, Джон Дюи и на прогресивните сред тях млади интелектуалци. През 1914 година те заедно слагат началото на Новата република. Ето защо няма кой знае какъв смисъл да се прави остро разграничение между американския либерализъм и европейската му разновидност, за която се предполага, че е по-либертарианска.

Ако такава е историята („изгубена") история на либерализма, то тогава откъде идва идеята той да бъде възприеман като индивидуалистична идеология, свързана с laisser faire капитализма?

В забележителния си епилог Розенблат твърди, че историците са установили тази погрешна интелектуална генеалогия много късно, в средата на XX век. Критиците отдавна се опитват да дискредитират либерализма, свързвайки го с тесни лични интереси, но след Втората световна война самите либерали, стремящи се да разграничат убежденията си колкото е възможно по-категорично от комунистическия тоталитаризъм, поставят едва ли не на първо място своите ценности. Само силен акцент върху индивидуалните права, твърдят политически философи като Исая Бърлин, може да ги спаси либералните държави от подхлъзване в пропастта на тоталитаризма. По същата причина тези мислители омаловажават приноса на френските и немските либерали, които са демонстрирали тревожна неспособност да спрат екстремизма в собствените си държави. Скоро след това „генеалогиите", основани на канона на великите мислители, са конструирани и публикувани в антологии. Открити са и бащите-основатели на либерализма." Но истинската, сложна история е забравена.

Розенблат е написала една от онези редки академични книги, които, за да бъдат блестящи, е трябвало да бъдат по-дебели. Тази книга твърде малко се фокусира върху британската мисъл и политика, ако човек реши да я чете с мисълта, че ще преоцени мястото на Великобритания в историята на либерализма. На Лок, една от основните мишени на ревизионизма, са отделени само три страници детайлен анализ. А епилогът, който е само тринадесет страници, съдържа само предположения по въпроса. Понякога аргументите на Розенблат са толкова компресирани, че тя не успява да направи разлика между историята на понятието „либерал" и идеите, които днес свързваме с него. В края на краищата, това са две различни неща.

От своя страна, в „За духа на правата" Дан Еделщайн разглежда темата дори в по-малък обем страници от Розенблат, но начинът, по който го прави, е много по-фокусиран. Въпреки че в книгата си, чието заглавие отдава дължимото на „За духа на законите" на Монтескьо, Еделщайн като че ли шие мащабен гоблен, изобразяващ историята на човешките права, той най-упорито следва една нишка: идеята, че правата са „неотменими". Според тази представа, която Еделщайн нарича „запазваща", някои права са ни естествено дадени (от природата или от Бог) и ние винаги ги притежаваме (те са ни завинаги „запазени"). Ние не можем доброволно да се откажем от тях, а също така носим отговорност да защитаваме правата и на другите, дори ако те живеят извън границите на страната ни.

Влиятелната книга „Последната утопия: правата на човека в историята" на Самюел Мойн предполага, че този последен извод, който е в основата на по-голямата част от съвременната политика в областта на човешките права, е „по-нова реколта". Също като Хана Арент, Мойн твърди, че дори в документ като френската Декларация за правата на човека и гражданина от 1789 година правата са зависими от гражданството. Известно е изказването на Арент, че само в рамките на гражданството в една конкретна държава хората имат „правото да имат права".

Еделщайн работи по темата с изключителна задълбоченост и ерудираност и убедително заявява, че още в късното Средновековие католическите теолози обявяват, че хората притежават неотменими права и че тези права не зависят от принадлежността им към определена държава.

През XVI век, провокирани от страстите на религиозната война и от зрелищните испански завоевания в Северна и Южна Америка, друга група автори добавят, че ако е необходимо, правата могат да бъдат защитавани със сила и отвъд границите на една конкретна държава. Така още през 1572 година се оформя концепция за човешките права, която е сходна с тази, която съ-

> **През XVI век идеята за неотменимите универсални права оправдава бунтовете срещу владетели, смятани за тирани, както и убийствата на царе, за които се предполага, че са несправедливи. Някои автори използват тази идея и за да заклеймят действията на испанците спрямо американските индианци. От друга страна, процъфтяващата търговия с роби от Африка не е осъждана затова, че нарушава правата на човека. Това ще се случи два кървави века по-късно, при много по-различни обстоятелства.**

ществува днес. Достойнствата на Еделщайн като историк на идеите се проявяват най-вече в способността му да ги разглежда в техните най-широки културни и политически рамки. Той признава, че сами по себе си, идеите нямат някаква неминуема логика, която да диктува как и за какви цели да бъдат използвани в политически дебати. Представяйки си ги подредени като в кутия за инструменти, идеите могат да имат много различни приложения в зависимост от целите на политическите субекти, които ги използват. През XVI век идеята за неотменимите универсални права оправдава бунтовете срещу владетели, смятани за тирани, както и убийствата на царе, за които се предполага, че са несправедливи. Някои автори използват тази идея и за да заклеймят действията на испанците спрямо американските индианци. От друга страна, процъфтяващата търговия с роби от Африка не е осъждана затова, че нарушава правата на човека. Това ще се случи два кървави века по-късно, при много по-различни обстоятелства.

Историята на човешките права в ранния период на новото време, за която разказва Еделщайн, е сложна и изненадваща.

Въпреки че „запазващият" режим на правата е възникнал в края на XVI век, той не започва незабавно да доминира в западния свят. Тъкмо обратното, много от най-изтънчените и влиятелни автори на онова време го асоциират с ужасите на религиозната война от времето на Реформацията и се опитват или да го отхвърлят, или да установят правото на съпротива срещу потисничеството при едни по-определени условия.

Томас Хобс твърди, че ние всъщност изоставяме нашите „естествени права" в ръцете на суверена, след като напуснем естественото си състояние и влезем в политическото общество. Джон Лок, напротив, предполага, че, когато напускаме естественото си състояние, ние „прехвърляме" правата си на цялата политическа общност, но все още не ги запазваме. Когато американските и френските революционери обявяват, че мъжете (но не и жените) притежават неотменими, универсални права, те не се позовават на Хобс и Лок. Те вдъхват нов живот на една съвсем различна концепция за правата, възникнала на европейския континент два века по-рано. За да докаже това, Еделщайн извършва смело „археологическо" разследване, което е изключително предизвикателно на фона на голяма част от традиционната история на идеите. Според проучването му във Франция, в основата на завръщането към концепцията за неотменимите права стоят ранните икономически теоретици, известни като физиократи, и това става още в средата на XVIII век. Те напълно отхвърлят разграничението, което прави Хобс, между естественото състояние и гражданското общество и се връщат към по-старата традиция на природния закон, но ясно формулирайки онова, което по-късно ще се нарече „права на човека".

Целта на своеобразната конституция, която те искат да защитят, не е да превъзмогне природата, а да установи закони и права, които са колкото се може по-близо до нея. Междувременно и американците достигат до същото прозрение, но по съвсем друг път. Те се обръщат към английски прависти – а по-специално към Уилям Блекстоун (1723–1780) - който тълкува „правата на англичаните" като естествени права, запазени и гарантирани от една неписана английска конституция.

Но нито физиократите, нито английските адвокати са имали желание да оспорват съществуващия политически ред в своите държави. Еделщайн духовито отбелязва, че те са могли да развият идеи „с радикални последици именно защото тези последствия са били далеч от съзнанието им". Така те са създали интелектуални инструменти, които революционерите скоро щели да използват за неочаквано радикални цели. Еделщайн признава, че преди 1776 година американците, които се дразнили от правилата на родината майка, често са се позовавали на авторитета на Джон Лок – в крайна сметка, той бил най-известният англоезичен философ на века. Те обаче пренаписвали Лок по начин, по който нито той, нито който и да е от най-близките му последователи биха разпознали идеите му.

И макар че не френските и не американски революционери са измислили съществуващия режим на защита на правата, то фактът, че са го заложили в основните си документи, запечатва победата му над „конкурентите" Хобс и Лок. Така този режим се превръща в основа на експерименти с идеята за демокрация, правени в продължение на два века.

Френската Декларация за правата на човека и гражданина от 1789 година не гарантира в толкова висока степен индивидуалните права, колкото нейните американски варианти, тъй като в текста й се казва, че суверенната нация може да постави строги ограничения върху упражняването на правата. В това отношение тя помогна за извършването на жестоките политически репресии от 1793 – 1794 година. Въпреки това, именно френската Декларация, а не Декларацията за независимост на САЩ или Законът за Правата[7], остава отправна точка за международната правна школа, която продължава да представя правата като „наднационални ограничения върху действията на управляващите" и през XIX век, и в началото на XX век. На свой ред, това разбиране е заложено във Всеобщата декларация за правата на човека от 1948 година и в настоящите политики за защита на човешките права.

От 70-те години на миналия век идеята за човешките права, като основен принцип на функциониране на държавата, променя из основи международната политика. (Доналд Тръмп е първият американски президент през последните десетилетия, който не използва тази идея дори риторично във външната си политика.) Но Еделщайн доказва, че тази промяна не представлява кой знае какви интелектуални открития. Подобно на американските и френските революционери, и днешните чиновници и активисти са се заровили в кутията с инструменти на западната политическа мисъл и са превърнали старите ключове и отвертки в нови, по-ценни приспособления. С други думи, възходът на политиките за правата на човека през последните няколко десетилетия не е, както Самюел Мойн твърди, земетръсна раздяла с по-стари политически модели, изискваща също толкова разтърсваща корекция, която да върне проблема за социалното равенство в центъра на политическите дебати. „Режимът на опазване" не е скорошно изобретение. Той е част от интелектуалната атмосфера, която ни заобикаля и без която не можем.

Всеки, който прочете тези три книги, особено в настоящия мрачен политически момент, ще остане с убеждението колко крехки са идеите, свързани с човешките права, на чиято основа почива либералната демокрация. Читателите им по-ясно от всякога ще си дадат сметка, че този либерален идеал, който сякаш триумфира в края на XX век, е имал мъчителна история, а успехите му са зависели от случайни фактори.

Но те ще бъдат информирани и за не толкова любопитни неща. Милър обръща внимание на „карнавала на жестокостите" по време на революционния терор във Франция, когато тя предприема първия си велик експеримент с демократичната идея. Розенблат се занимава с това да подчертава елитарните тенденции, присъщи за историята на либерализма. А Еделщайн отбелязва, че благодарение на загрижеността за имуществото, която проявяват и френските физиократи, и английските адвокати, идеалът за правата, триумфирал през XVIII век, може да бъде разглеждан като „интелектуалният прародител на фундаментализма в защита на свободния пазар".

В същото време, читателите ще осъзнаят, че либералният идеал има много по-богато и по-различно минало от онова, за което са чели в трудовете, подчертаващи единствено неговия предполагаем англо-американски курс към „класическия" либерализъм.

В действителност, онези форми на либерална демокрация, изградени върху силно индивидуалистични представи за права и свободи, и отричащи възможността за смислено политическо участие на повечето граждани, са твърде крехки, за да предложат адекватна защита както срещу вълните гневен популизъм и разюздан капитализъм, така и срещу наблюдаваното днес нарастващо неравенство по света. Но има и други начини да се мисли за либералната демокрация. Те са вдъхновени и от конституционните модели, които се стремят в максимална степен да гарантират участието в представителната демокрация, и от либералните идеи, подчертаващи моралното действие и общото благо, и от визията за човешки права, която обхваща всички хора по цялото земно кълбо. Френската революция, въпреки всичките си крайни ексцесии, съдържа в себе си такава визия и тя е особено въздействаща. Ето защо, въпреки добре документираните й недостатъци, нейните идеали биха могли и днес да вдъхновяват. И да изпълнят с решителност онези хора, които искат да извият дъгата на моралната вселена към справедливостта[8].

Дейвид А. Бел

Ню Йорк ривю ъв букс, 17.01.2019

Превод от английски **Катерина Станковска**

[1] Лин Хънт (1945) е известна американска историчка от Калифорнийския университет в Лос Анджелис. Основен интерес на научните й занимания е Френската революция. Книгата й от 2007 г. *Inventing Human Rights* се смята за един от най-изчерпателните анализи на историята на Правата на човека.

[2] Samuel Moyn (2010) The Last Utopia: Human Rights in History. Belknap: London and Cambridge.

[3] Samuel Moyn (2018) Not Enough: Human Rights in an Unequal World (2018, Harvard University Press)

[4] Големият терор, известен още и като Терорът на монтанярите, е периодът от 1793 г. до 1794 г., когато якобинската диктатура извършва над 16 000 публични екзекуции.

[5] „Великият Гетсби", превод Нели Доспевска, изд. Народна култура, 1986 г.

[6] Ана Луиза Жермен дьо Стал, известна още като Мадам дьо Стал, е дъщеря на женевския банкер Некер, който преди Революцията е последният финансов министър на Луи XVI.

[7] Законът за Правата – това са първите десет поправки – първото допълнение на Конституцията на САЩ.

[8] Авторът на статията използва известната мисъл на Мартин Лутър Кинг: „Дъгата на моралната вселена е дълга, но се накланя към справедливостта".

Привързаността на Великобритания към Европа не беше искрена

Спектакълът, който разиграва днес Камарата на общините, вероятно би накарал мнозина французи да си мислят, че британците са си загубили ума, когато са гласували за „Брекзит". И председателят на Европейския съвет Доналд Туск наскоро обяви, че хората, насърчаващи излизането от Европейския съюз (ЕС), имат запазено „специално място в ада". Използвам възможността да обясня защо не сме нито луди, нито обладани от зли демони.

Историята е тази, която определя начина, по който ние, англичаните, възприемаме ЕС. По същия начин тя определя и вашата гледна точка. По време на Втората световна война не сме били нито победени, нито окупирани.

Ето защо нашите институции не са били дискредитирани. Суверенният парламент, чрез който Обединеното кралство се управляваше, подкрепи коалиция, в която членуваха всички партии и която се оказа победителка. Нашето разбиране за свободата ни донесе победа.

Когато беше създадена Европейската икономическа общност (ЕИО), ние приветствахме идеята, но малцина от нас смятаха, че тя е жизнено необходима на Великобритания. Да го кажем така - нашето присъединяване не беше от сърце. Генерал дьо Гол разбра това и имаше мъдростта на два пъти да се противопостави на влизането ни в ЕИО.

Когато през 1973 г. най-накрая станахме част от ЕИО, ни бе обяснено, че благодарение на членството си ще можем да намалим икономическите си проблеми. А въпросите, които някои повдигнаха по отношение на националната съдба и суверенитет, бяха омаловажени от адептите на присъединяването към ЕИО. На референдума през 1975 г. всички масово гласувахме да останем в общността - така, както настояваха всички основни партии.

През 80-те години икономиката ни се възстанови благодарение на пазарните и синдикални реформи на Маргарет Тачър. Тези реформи не бяха осъществени с помощта на Европа – тъкмо обратното – те бяха реализирани въпреки европейските държави, които им се противопоставяха. Между Маргарет Тачър и председателя на Европейската комисия Жак Делор избухна остър конфликт. Той защитаваше всичко онова, което тя отхвърляше - социализма, увеличаването на правомощията на Брюксел, паричния съюз и политическия съюз.

Жак Делор, Хелмут Кол и Франсоа Митеран смятаха, че заради края на Студената война и обединението на Германия, паричният съюз трябва да се въведе (политическият съюз, за съжаление, бе отложен).

Общественото мнение във Великобритания, напротив, бе категорично, че паундът трябва да се запази и се опасяваше, че новата валута неизбежно ще концентрира икономическата власт в Германия.

Еврото беше толкова непопулярно, че всички партии, които се изправиха една срещу друга по време на изборите през 1997 г., трябваше да обещаят, че за въвеждането му ще има референдум. Ние не се присъединихме към паричния съюз, въпреки че новият министър-председател Тони Блеър искаше да го направим – но той знаеше, че ще загуби, ако постави въпроса на всеобщо гласуване.

Това обещание за организирането на референдум ни помага да разберем къде сме днес. Колкото по-силна стана Европа през XX век, толкова повече негодуванието срещу нея в Обединеното кралство се увеличи. На нас не ни харесва да бъдем управлявани от чужди власти, вместо от представители, които ние като народ сме избрали.

Според мен, в страната ви президентът Еманюел Макрон може да призове за „повече Европа", защото това предполага повече власт за Франция.

У нас обаче никой британски политик не би се осмелил да твърди, че „повече Европа" означава повече власт за Великобритания; просто защото никой избирател не би му повярвал.

Повечето от политическите ни лидери продължаваха да мечтаят за по-голяма европейска интеграция. Затова призовахме да се потърси потвърждение и от обществените нагласи, за да се прекъсне монополът на проевропейците. Така се стигна до идеята за референдум за принадлежността към ЕС. Тя се споделяше масово в средите на Консервативната партия. През 2013 г. тогавашният премиер Дейвид Камерън се съгласи да постави въпроса за членството в ЕС на обществено гласуване, ако партията му спечели предстоящите избори. За негова изненада, политическата му сила се оказа победителка и той трябваше да изпълни обещанието си. За него ЕС направи само някакви незначителни отстъпки; кампанията, която той води с идеята страната му да остане в ЕС, бе негативна и в крайна сметка се провали.

Надявам се, че вече е станало ясно, че британският евроскептицизъм не е от вчера и се основава на демократични принципи. И дори когато лидерите на трите основни партии водеха кампания за оставане в ЕС, 17.4 милиона избиратели! – безпрецедентно число в историята на страната ни – се отказаха да ги подкрепят и гласуваха в полза на „Брекзит".

Това бе само логично продължение на един стар проблем, появил се отново заради провала на европейските елити - включително и на нашите – изправени пред финансовата криза от 2008 г. Разбира се, става въпрос за протестен вот, но протестът бе сериозен и мощен. И нямаше нищо общо с популистките гърчове.

Този протест продължава. В някои европейски държави референдумите са единствено предпазни клапани. Правителството прави някои отстъпки, след което налага второ гласуване. Ако това се бе случило във Великобритания, щеше да стане скандал, защото ние мразим да бъдем заплашвани.

Почти всеки ден в кръчмите, в магазините, във влаковете, в църквите и в лекарските кабинети чувам хората да казват: „Те се опитват да ни попречат да напуснем Европа, но ние гласувахме за това!" И под „те" британците имат предвид както ЕС, така и народните представители, не спазили обещанието си – по време на изборите през 2017 г. и лейбъристи, и консерватори обещаваха, че ще вземат под внимание резултатите от референдума.

За повечето гласоподаватели, подкрепили „Брекзит", събитията, настъпили след референдума от 2016 г., само потвърдиха отрицателното им мнение, което имаха за ЕС: парите, които бяха поискани от нас, опитите да бъдем накарани да останем, претенциите да ни се диктуват правилата, които ще важат както на границата между Северна Ирландия и Република Ирландия, така и между Ълстър и останалата част от Обединеното кралство.

Какво биха казали французите, ако от Обединеното кралство започнат да им обясняват как да обработват товарите, превозвани от Бретан към друга част на Франция? Обидното говорене на Жан-Клод Юнкер, презрението на Мишел Барние, а сега и изпращането ни в ада от страна на г-н Туск само дадоха основание за всички карикатури, с които бе осмян всемогъщият Европейски съюз. И твърдението, че можем да останем в ЕС, въпреки всичко, което се случи, за милиони от нас звучи като грозна шега. Сега изглежда логично да напуснем ЕС без споразумение и да се опрем на правилата на Световната търговска организация в отношенията ни с континента. Мнозина от нас искат по-положителен резултат, но в същото време ние не желаем картагенски мир. Липсата на сделка за „Брекзит" ще ни създаде трудности, но си има и конкретни плюсове.

Ние ще си запазим 39 милиарда паунда [с тях трябваше да се изплатят задълженията на Лондон по текущия многогодишен бюджет в рамките на 2014 г.- 2020 г.], ще сме свободни да сключваме свои търговски споразумения и ще знаем за какво да се борим, вместо да преминаваме през дълъг преход, който ще ни докара до просешка тояга. Възможно е в краткосрочен план да станем по-бедни, но ще бъдем свободни.

В Камарата на общините има сигнали, които ни карат да вярваме, че скоро ще излезем от безизходицата. Депутатите най-накрая започват да изпълняват конституционните си задължения - така, както обикновено го правят в края на мандата си.

Забележително е, че до сега, по време на целия процес на излизане от ЕС, не е имало почти никакви прояви на насилие. Политическата ни система и традиционните партии са поставени под голямо напрежение, но те работят, за разлика от много други на европейския континент. Ние нямаме нищо, наподобяващо движението на „жълтите жилетки".

Ако резултатът от референдума се запази, мирът е почти гарантиран. Ние ще сме упражнили свободата си, която би трябвало да притежават всички европейски народи, за да поемем бъдещето си в свои ръце. Това не е законът на тълпата, а единствено правото на народа.

Чарлс Мур

(Чарлс Мур е бивш редактор в Daily Telegraph и автор на биографията на Маргарет Тачър, одобрена приживе от нея.)

Le Monde, 12.02.2019

Превод от френски **Иван Николов**



Пърформънс
***Orango* за ансамбъл и публика**
от Оскар Бианки

Now! *form per form* 2018

(*Продължение от миналия брой*)

Voyage

Не мога да не изразя възхищението си от този насочен към изпълнението на нова музика и занимаващ се със съвременни инструментални техники детско[1]-младежки ансамбъл, с който обоистът от ансамбъла *Музикфабрик* Питър Вийл работи и участва в подобни фестивали от няколко години. На първо място ще отбележа широката палитра на програмата на концерта, рамкирана от произведения на авангарда от 70-те години (*Bauerszene - Селска сцена* за чинии, чаши, шишета, вилици, лъжици и гласове от цикъла *Museumsstücke I - Парчета от музея от* Дитер Шнебел и *Финал с камерен ансамбъл* за струнни инструменти от Маурисио Кагел). Произведението най-вече се запомня с това, че накрая диригентът (в случая Вийл) в края на концерта пада от пулта и „умира“[2] достатъчно дълго време на подиума, докато ансамбълът се отстрани от сцената. Траурно-ритуален характер носеше и творбата на Харисън Бъртуисъл *Cortege – a Ceremony for fourteen Musicians in Memory of Michael Vyner* (*Кортеж – церемония за 14 музиканти в памет на Майкъл Вайнер*), сложно като фактура произведение, даващо възможност да блеснат виртуозните солистични качества на всеки един изпълнител. 14-те инструменталисти излизаха по двойки, винаги в различни инструментални съчетания, разкриващи не само заложената в самата партитура многоцветна звукова палитра, но и възможностите на изпълнителския ансамбъл. Онова, което бих си пожелала тайно, е създаването в България на един подобен, държавно субсидиран (!) ансамбъл, възпитаващ вкуса към новата музика именно чрез млади, професионално обучени изпълнители. Тъй като една подобна химера или мечта би могла най-многото да събуди смях у някои или въздишки у други, преминавам към финалната весела част на моето изложение.

Homo ludens: Музиката – творчески акт или игра

Редом с големите композиции, носещи своите сериозни послания и занимаващи се с болните проблеми на съвременното човечество фестивалът *NOW!* показа и една друга страна, залегнала в самата същност на човека: желанието му за игра, построена всеки път по различни правила в зависимост от използвания материал – било то инструменти, хора, предмети от заобикалящия реален или дигитален свят. Оттук идва и подзаглавието *form per form*, форма за формата или пърформанс. В центъра на многобройните концерти с перформативни елементи беше Маурисио Кагел, от смъртта на когото тази година се навършват десет години. Неговата 70-минутна емблематична пиеса *Zwei-Mann-Orchester – Оркестър от двама* (1971-73) като „Мемориум за една умираща институция“, изпълнена от същите музиканти (**Вилхелм Брук и Матиас Вюрш**), за които е била замислена, трябваше да бъде повторена в продължение на четири поредни концерта. Творбата е иронична реплика по повод темата на една кръгла маса в рамките на фестивала в Донауешинген през1971 *Симфоничният оркестър в изменящия се свят*, поставяща под въпрос съществуването на големия оркестър в условията на новите електронни и компютърни медии. Подигравката с утвърдените форми на музициране започва още от сцената, представляваща нещо средно между лютиерска и дърводелска работилница, вехтошарски магазин, битпазар и камера за измъчване. Редом с висящите на въжета или валящи се по пода класически инструменти - цигулки, китари, боядисан в зелено контрабас, всевъзможни свирки, камбани и гонгове, едно разбито пиано, клавесин и дори малък орган, се наблюдават всевъзможни реквизити от всекидневието – пощенски звънци, зъбчати колела, част от велосипед, шевна и предачна машина, детски играчки, пили, легени, кофи, шишета, в които ритмично се излива вода. В този ексцентричен музикален паноптикум от 250 елемента е налице звукът на всички инструменти от симфоничния оркестър, макар че начините и техниките на звукоизвличане нямат нищо общо с тях. Обвързаните с колани от въжета изпълнители-мултиинструменталисти, заедно с това циркови акробати и фокусници, напомнят традициите на уличното музициране и цирковата клоунада. В паяжината от въжета и маркучи са оплетени и движени от дистанция различни издаващи звук предмети и инструменти. Не е забравено и произвеждащото всевъзможни звуци човешко тяло. Основна роля в театрализирането на този необичаен инструментариум играят двамата изпълнители, които със своята невероятна интерпретация и техническа перфектност се явяват и съавтори на произведението. В изписаната подробна нотна партитура е указан преди всичко музикалният материал (интонационни и ритмични модули, улични интонации като марш, танго, свирки, часовници), но начините на тяхната комбинация и мултипликация, както и изборът на самите инструменти, са предоставени изцяло на изпълнителите.

Sequenza

Така се наричаше концертът на студентите от Фолкванг университет, Есен, посветен на жанровете пърформанс и инструментален театър. Както и при предишните концерти на Фолкванг университета (Кагел - Дресура, Ханс-Йоахим Хеспос, Томас Нойхаус), Перкусионно Трио Кьолн (Карола Баухолт, Кагел *(R-r-r),* Матиас Каул, Оксана Омелчук), Asko/Schönberg ансамбли (Луис Андрийсен, Михаел Бейл, Саймън Стийн-Андерсен), така и при другите изпълнени от студентите пърформанси (Жорж Апергис и образци на инструменталния театър (*Sequenza 5* за тромбон от Берио, *Малкият Арлекин* за флейта от Щокхаузен) се разиграват различни социални и жизнени ситуации, остроумни ансамблови „сблъсъци“ и „срещи“, наситени не само с ярка характерност, но и даващи израз на вътрешния свят на човека. Инструментален звук, гласов апарат и театрална жестика, виртуозни каденци и поетична рецитация, характеристични сола и диалози са неотделими един от друг. Тук ми се иска да обърна внимание върху общия проект-пърформанс на еквадорския композитор-цигулар и пърформанс-изпълнител **Исаак Еспиноза Идробо** и немския композитор, осъществил live-електрониката, **Винсент Михалке**. Произведението с название *Doris‘ Hand* (*Ръката на Дорис*) в неподражаемото хореографско-акробатично изпълнение на автора се откроява като изящен театрално-музикален етюд на тема музика и цигулар.

Connect

Ако човек иска да научи повече за потенциалните възможности на пърформанса и въвличането на публиката като колективен изпълнител в него, не трябва да игнорира и новото произведение на италианския композитор **Оскар Бианки** (1975) *Orango* за ансамбъл (Ensemble Modern) и публика (2017-2018). Всъщност, това произведение може спокойно да се нарече и концерт за оркестър и групов солист: музикантите, освен с инструментите си, са въоръжени с всевъзможни кречетала, свирки, листи от хартия и други издаващи звук предмети, които се раздават в зрителната зала. След обичайното оркестрово встъпление, издържано напълно сериозно в духа на съвременните изпълнителски практики, диригентът се обръща към публиката, посочвайки едно след друго встъпленията на отделните инструменти (предварително репетирани от участниците). Възникващите в резултат от това контрапунктични пластове, антифонни и хетерофонни звучности са интегрирани изцяло в структурата на оркестровата партитура. Докато „солистите“ напускат местата си, за да се наместят между професионалните музиканти на сцената, останалата публика с готовност откликва на жестовете на диригента: в пеенето, скандирането на определени срички или звукоподражателни звуци участват всички присъстващи. Така, развеселени и доволни, те напускат едночасовия спектакъл. Не зная дали човек трябва да се отнася сериозно към тази изява, основана върху имитацията (не случайно е и названието „оранго“-(ман), но не мога да не отбележа остроумността на замисъла като един от начините за приобщаване на публиката в съвременната концертна практика.

Феноменът масова публика: Einstein on the Beach

Съвсем различен начин на приобщаване ми се наложи да наблюдавам при концертното изпълнение на операта ***Einstein on the Beach (Айнщайн на плажа)*** от **Филип Глас** близо половин век след нейната фамозна сценична интерпретация в режисурата на Робърт Уилсън през 1976 г. За онези, които не познават този еталон на американската Minimal Music, ще спомена, че произведението с времетраене 3 часа и половина се изпълнява без пауза, при което на публиката се разрешава (това е обявено и в програмата) да влиза и да си излиза, когато и както намери за добре. С това композиторът визира божествените Вагнерови дължини, от които никой слушател не би посмял да избяга, без да предизвика гневния укор в погледа на околните. За сведение на (не)феновете на minimal и поп музиката, ще спомена също, че операта в три действия без сюжет и либрето, изградена върху повторението, съчетанието и непрекъснатата трансформация на малки мотивни (мелодически, ритмични или хармонични) ядра (т.нар. патерни), е съвсем не лека за изпълнение задача, изискваща превъзходен диригентски и изпълнителски апарат.

Тези влияния, идващи от азиатската (преди всичко индийска и индонезийска, особено Gamelan) и африканска (полиритмиката) култура, проникват през 60-те-70-те години както в американската, така и в европейската музика и от тях се раждат шедьоври, като *Stimmung* от Щокхаузен. Същото се отнася и за *Клавирните етюди* и редица други произведения на Лигети[3].

Любопитното е, че Филип Глас, по-късно самият станал будист, се запознава през 1965 г в Париж с известния индийски композитор и изпълнител на ситар Рави Шанкар (1920-2012), с когото го свързва дълго сътрудничество.[4] Разбира се, едно нещо са индийските раги и автентични традиции на музициране и съвсем друго репетиционните „патерни“, които в *Айнщайн на плажа* се свеждат до следните елементи: свирене (най-вече на цигулка, все пак Айнщайн е обичал да свири на този инструмент) или солмизационно пеене на гамички в до мажор, както и на английските числа one, two, three, four. Към това се прибавя непрекъснатата рецитация (Сузане Вега) на текстове от различни автори[5], по-голямата част от които имат послоро фонови и ритмически функции, тъй като акустически те рядко достигат до слушателя. Колкото и впечатляващо да беше присъствието на Вокален колегиум - Гент (диригент Жорж Елие Октор) и Иктус Ансамбъл, подкрепен от кийборд и орган, едва ли концертното изпълнение на една, изглеждаща безкрайна със своята натрапчивост, макар и вътрешно изменяща се музика, би могла да замести липсата на режисура и хореография.

Френетичните аплаузи в края на вечерта показаха, че критикът (в случая аз самата, доведена до края на силите си), както винаги, нищо не разбира. От разговорите си с хора, които не посещават класически концерти и още по-малко биха изтраяли божествените Вагнерови дължини, научих, че това за тях е било една прекрасна медитация, носеща успокоение на духа и тялото. Нищо чудно, защото сладникавият успокояващ саунд, тоналният език, избягващ всякакви дисонанси и напрежение, каращи слушателя на съвременна музика да се чувства некомфортно, са незаменими манипулативни средства на масовата музикална индустрия. И точно това е опасността, пред която е изправена днес разколебаната и силно разслоена публика: тя е поставена пред алтернативата да избира между неудобните, непонятни, понякога смазващи звуци, каращи човека да мисли, да действа тук и сега в една ставаща наистина все по-хаотична и агресивна действителност, или да приспи сетивата си, отдавайки се на подобен род „медитации“.

А те „дебнат отвсякъде“ (Илия Троянов), най-вече благодарение на разпространяваните от медиите „култови“ произведения и съмнителни музикални „идоли“ и „икони“, предлагащи винаги нови пътища за излизане от кризата на съвременната музика. (Тук трябва да кажа, че на времето музиката на американските минималисти също се е считала за революционна, особено спрямо „остарелите“ сериални принципи. В този смисъл, операта на Глас има своето определено историческо значение). Другата алтернатива е по-спокойна и по-удобна, тоест, финансово изгодна за повечето „икони“. За сметка, разбира се, на несведущата публика.

По времето, когато Глас пише своята опера, компютърни програми за „правене на музика“ (вж. Георги Арнаудов) още не са съществували и композиторът е трябвало да изпише най-прецизно нотната картина на своята партитура. Днес обаче „композирането“ на подобен род произведения „без автор“, основани върху машинални технологически повторения, на които е способна всяка компютърна програма, е реалност, която няма нищо общо с творческия акт. Раждането на изкуствения интелект като следствие на дигиталната еволюция е също факт, в който, както се пророкува, е заложено бъдещето на човечеството. Примери за това има не само в музиката, но и в изобразителните изкуства, където „произведения без автор“ се излагат в определени галерии и се радват не само на своята публика, но и на своята покупателна цена: колекционирането на изкуство днес е атрактивна материална инвестиция, а и средство за избягване от данъците. И това вече е заплаха за хуманността на изкуството, а може би и за самото човечество[6]. Но това е тема за съвсем друг разговор.

Мария Костакева

[1] Най-малките участници са още ученици от 14-годишна възраст.

[2] Кагел е имал предвид смъртта на диригента Ерих Клайбер по време на дирижирането му. Не мисля, че този гег, колкото и той да изглежда смешен, е проява на особен вкус, именно защото става въпрос за истинска смърт, при това на известна личност, на сцената.

[3] Като ироничен коментар на минималистичната музика възниква клавирният цикъл Три пиеси за две пиана, във втората част (*Selbstportrait mit Reich und Riley, und Chopin ist auch dabei* - Автопортрет с Райх и Райли, и Шопен е също там) на който Лигети се „самопортретира“ с двама композитори-минималисти. При това, той противопоставя на така наречената Minimal Music своето понятие Maximal Music, към която той отнася (с право!) своята собствена музика.

[4] Глас помага при транскрибирането на музиката към филма на Шанкар *Chappaqua* съгласно западноевропейското нотно писмо.

[5] Christopher Knowles, Samuel M. Johnson и Lucinda Childs.

[6] На една изложба в музея за съвременно изкуство в Париж, организирана от фондация Louis Vuitton и американския архитект Франк Гери, беше показана антиутопия, свързана с изчезване на човечеството в резултат от природна или атомна катастрофа и завземане на властта от машините. С помощта на алгоритми се създава една изкуствена природа, представя се дигитална картина на един вечен, намиращ се в непрекъснати метаморфози универсум, в който се движат фантастични същества и микроорганизми, обкръжени от вода, светлина, огън и вятър. (Вж. Fondation Louis Viotton, Au diapason du Monde, 11 April - 27 August 2018).

Вестник за критика, дебати и културни удоволствия

www.kweekly.bg

К

Адрес на редакцията
1421 София, ул. *Милин камък* 14, VI етаж
e-mail: kultura@kweekly.bg

Редакционен екип
Коприна Червенкова, Геновева Димитрова, Екатерина Дочева, Кирил Василев, Людмил Веселинов, Марин Бодаков, Мая Колева, Никола Вандов, Теодора Георгиева, Христо Буцев.

Автор на главата на вестника Кирил Златков

Издава фондация „Пространство *Култура*“ ISSN - 2603-4441